

רואים שקוף

במאים ואנשי קולנוע
על סרטי איתן גרין

עורכים:
אהרון קשלס, פבלו אוטין

תוכן העניינים

1. דבר העורכים
אהרון קשלס, פבלו אוטין
2. שריקה רחוקה (הקדמה)
אורי קליין על סרטי איתן גרין
- 3 טרוצקי קטן
תום שובל על "נחום גליקסון יומיים בארץ"
4. זכרונות הפקה (א)
ניסים דיין על "לנה"
5. זיכרונות הפקה (ב)
יכין הירש על "לנה"
6. הזמן המדויק הוא פחד
ג'אד נאמן על "עד סוף הלילה"
7. שכונת החלומות
אבי נשר על
"אזרח אמריקאי"
8. כך מצלמים טוב לב
שמי זרחין על
"זולגות דמעות מעצמן"
9. רואים את האינקי
במצקת
דינה צבי ריקליס על
"אשה מרציפן"
10. הבארד והאיילה
ערן קולירין על "חלומי של הנרי"
11. דבר הבמאי
איתן גרין על "הכל מתחיל בים"
12. פילמוגרפיה
13. קורות חיים
14. המשתתפים

דבר העורכים

לא בכל יום זוכה אדם לערוך מחווה למורה שלו. לכן כאשר פנינה בלייר, מנהלת פסטיבל חיפה, פנתה אלינו כאנשי קולנוע צעירים וביקשה מאתנו לערוך מחווה לאיתן גרין, נרתמנו מיד למשימה. הרי איתן היה אחד האנשים הראשונים שפגשנו כשרק התחלנו ללמוד. מלותיו הנלהבות העצימו את תשוקתנו לקולנוע, משפטיו המלומדים העירו בנו את הצורך לדעת ולחקור ולבסוף היו אלה סרטיו הרגישים שתמיד ידעו לפרוט לנו על אותן נימים עדינות.

כשניגשנו לעבוד על החוברת הזאת חשבנו כיצד להתאים את רוחה ואופייה לסגנון העשייה של איתן גרין.

בדרך-כלל נהוג לפנות אל אנשי אקדמיה, מבקרים וחוקרי קולנוע, ולבקשם לכתוב. במקרה של איתן המהלך הזה אפילו מתבקש. אחרי ככלות הכול, אחת משתי רגליו נטועה עמוק בחצרה של האקדמיה. מצד שני, אפילו איתן המרצה נהג להכריז בשיעוריו שיש תכנים שאפשר ללמוד בכיתה ויש ידע שאפשר לרכוש רק בחוץ— כמו למשל בשהייה על סט של סרט. לפיכך, בחוברת זו ביקשנו לרענן את רשימת החשודים המיידיים ולפנות דווקא ליוצרי סרטים. אלה הנוטים בדרך-כלל לזלזל ביכולתם לנפק פרשנויות ליצירתם. גם במקרה הזה, שאבנו את השראתנו מאיתן מהימים ששימש עורך ספרותי של שלושה ספרים מופלאים הנוגעים למלאכת הקולנוע. ספרים כמו "במאים ואנשי קולנוע על הקולנוע", "שמוכחים מעל כל ספק שבמאי קולנוע לא רק יודעים לעשות סרטים, הם גם מסוגלים להעניק מבט ייחודי על האמנות השביעית.

בצאתנו למסע המאתגר הזה תרנו אחר כותבים שזכו להכיר את איתן גרין כאדם, כיוצר ומהם אפילו כמורה.

בעבודת העריכה שלנו התעקשנו לשמור על קולם הייחודי של הכותבים. המאמץ השתלם. כשהם משוחררים מהכבלים האקדמאיים המקובלים, הצליח כל אחד מהמשתתפים לקחת את יצירתו של איתן למקום אחר, אישי יותר. כך למשל, אבי נשר ביקש למקם את "אזרח אמריקאי" באחת הסוגות המועדפות עליו, סרטי הספורט. שמי זרחין בחן את "זולגות הדמעות מעצמן" תוך התייחסות לנושאים הקשורים לעיצוב דמות ונקודות מבט. ערן קולירין עשה צעד נועז כשהצביע על המתח בין הריאליסטי והפנטסטי ביצירותיו של איתן גרין במסע ל"חלומו של הנרי". תום שובל התחכך בסרט הסטודנטים של איתן גרין, "נחום גליקסון — יומיים בארץ" והוציא אותנו לטיול בנעליו של יוצר צעיר העושות את צעדיהן הראשונים בעולם הקולנוע. ג'אד נאמן בחן את "עד סוף הלילה" דרך חקר המיתוסים המעסיק אותו שנים. כל אחד מאלה, וכמוהם גם יתר הכותבים המכובדים שהשתתפו ביצירת החוברת, מצאו בקולנוע של איתן גרין יותר מסרט לאהוב. הם מצאו בקולנוע של איתן את עצמם.

אנחנו מקווים שהטקסטים המיוחדים הללו יצליחו להאיר באור חדש את יצירותיו של איתן גרין ויעוררו דיון על סגנונו הייחודי. מעל לכל אנו מקווים שהכתיבה כאן תעורר בכם תיאבון עז לצפות שוב, או בפעם הראשונה, בסרטיו הכנים, המרגשים והצובטים של אחד מיוצרי החשובים והפוריים ביותר של הקולנוע הישראלי. אנו מבקשים להודות מקרב לב לכל מי שסייע לצאתה של החוברת הזאת לאור. תודה מיוחדת מאוד לכותבים שהשקיעו מזמנם ונדבו את מאמריהם במסירות ובשמחה. תודתנו המיוחדת גם ל-ליביו כרמלי, פרופ' חנה נווה, ד"ר דובי רובינשטיין, רות שץ, רחל דרוקר, כתריאל שחורי, דוד ליפקינד, פנינה בלייר, טלי דגן, גיורא עייני, נחמן אינגבר, יוסי אורן, יונה ויזנטל, דן ועדנה פיינר, אבי ניר, חגי לוי, גל זייד, נסים דיין, מיכה שרפשטיין, מרק רוזנבאום, רוני דבש ויזן, דודי זילבר, מיקי רבינוביץ, אורי סבג, עינת ביקל, אילון רצ'קובסקי, יוחנן קרדו, קובי גל רדאי, יוסי עוזרד, גיא יקואל, משה וליאון אדרי, עדנה גרין, אברהם הפנר, יהושע קנז.

קריאה וצפייה מהנה,

אהרון קשלס ופבלו אוטין

שריקה רחוקה

אורי קליין על סרטי איתן גרין

שמואל: אתה יודע, אני לבד, כמו חתול. אני שומע איזה צליל רחוק, שריקה. כמו חתול. שריקה רחוקה מאוד, כבר שנים. אף אחד לא שומע את זה, רק אני. ואני רק מקשיב. לא מחפש סיבות יותר. לבד, כמו חתול.

שמואל (איציק קונפינו) (להנרי) (מנשה נוי) (ב"חלומי של הנרי).

גיורא: לפעמים אני מרגיש כאילו שיש לי חור פה (מצביע על המקום בו נמצא הלב). (הרגשה כאילו שהחור הזה צועק. אני צריך להשקיט אותו, להרדים. ויסקי מרדים, וודקה, קוניאק. עידו: מתי זה התחיל?

גיורא: כשנולדתי.

שיחה בין גיורא (אסי דיין) (לעידו) (דני רוט) (ב"עד סוף הלילה).

מה כבר רוצים גיבורי הסרטים של איתן גרין לחיות את חייהם. אבל זה לא קל להם ולא פשוט. כי העולם, בסרטיו של גרין, הוא מקום מסובך והחיים הם שבריריים, לפעמים גם מסוכנים. בים אפשר לטבוע, מצוק אפשר ליפול, וגם אם מגיעים עד סופו של הלילה, המוות עדיין נוכח. אבל גיבורי סרטיו של איתן גרין מגיעים בסוף הדרך לסוג של הבנה והשלמה, שהופכות את סרטיו ליפים ומרגשים כל כך, ליצירות בוגרות והגונות כל כך.

לקראת כתיבת השורות האלה צפיתי שוב בכל סרטיו של איתן גרין, מהראשון שבהם, הסרט הקצר "נחום גליקסון יומיים בארץ", "ועד לחדש", הכל מתחיל בים, "וגיליתי שוב את מה שידעתי כבר, אך הפעם באינטנסיביות רבה מבעבר, עד כמה כל סרטיו— כולל" אשה מרציפן, "הדרמה הטלוויזיונית היחידה שגרין ביים, שהיא הסרט היחיד שלו שאת תסריטו לא הוא כתב) אלא מירב בן גוריון — (עשויים מקשה אחת מבחינה רעיונית, רגשית וסגנונית. סרטיו הם הרהור מתמשך ומתפתח על מקומו של היחיד בעולם הזה. הם כתובים באותו עט קולנועי שמיתרגם למבטו של גרין על המציאות שבסרט והדמויות שמאכלסות אותה. יותר מכל, כמעט קשה לאבחן את כתב ידו של הבמאי, במיוחד כאשר נדמה שהוא פשוט לכאורה; אבל כאשר הוא קיים, אנו נוכחים בו, ובסרטיו של גרין הוא קיים. בכולם. כתב ידו של גרין אינו מסתכם בעובדה שהוא מציב את מצלמתו מול האירועים המתרחשים בסרטיו, מתעד אותם מאותה עמדה, שלמרות הקלישאה, אי אפשר שלא לקרוא לה "בגובה העין"; ולא בכך שנדמה שהוא מדחיק כמעט את קיומה של אותה מצלמה, ורק לעתים נדירות, ולכן משמעותיות, משתמש בה כך שהיא אומרת שגם היא קיימת, ויש לה מה להוסיף על מה שכבר ראינו; אלא שמאחורי הישירות הזאת מתקיימת ראיית עולם שהיא המנווטת את מבטה של המצלמה; ראיית עולם שקריאתה חושפת את אמונתו של גרין בשאלה מהו קולנוע נכון, מהו קולנוע הגון — מהו קולנוע.

יש משהו חמקמק בסרטיו של גרין; מצד אחד יש בהם משהו ישיר ומיידי מאוד. הם מספרים סיפור. סיפור שיש לו התחלה ויש לו אמצע ויש לו סוף. אבל מצד שני, כאשר צופים בהם, יש הרגשה שהם מספרים סיפור העומד בצד הסיפור המסופר לכאורה, והסיפור הזה "הצדדי" הוא הטוען את הסרט, מעשיר ומעצים אותו; גורף אותו מהסיפור הפרטי למחוזות המחשבה והרגש שמעצבים אותו. סיפורי סרטיו של גרין לעולם אינם פשוטים באמת; הם רק נדמים כך. הם כמו פקעת שהולכת ונפתחת לפנינו בעת הצפייה. הם מתחילים ביחיד, בהדרגה גורפים לתוכם עוד דמויות ועוד עלילות, נפתחים בפני המקום, המשפחה, החברה שבתוכם פועל אותו יחיד, ואז מתמקדים שוב ביחיד, שעבר תהליך של שינוי, של התבגרות, של הבנה ושל השלמה במשך הסרט. לפיכך אין זה מקרה שכל סרטיו של גרין (חוץ מ"נחום גליקסון— יומיים בארץ") נגמרים — או כמעט נגמרים — בצילום מקרוב של פני הגיבור או הגיבורה שלהם: לנה, גיבורת סרטו הראשון של גרין, שחזרה לאמן כדורסל אחרי שהקדישה את כל זמנה למאבק למען אסירי ציון בברית המועצות, שבעלה היה

אחד מהם; גיורא, גיבור" עד סוף הלילה, "שמתמוטט בבכי בזרועות אשתו; יואל, כתב הספורט, שימשיך להיות" אזרח אמריקאי "בעירו, אשדוד; יצחק, גיבור" זולגות הדמעות מעצמן, "שהצליח לבכות שוב; טל, האשה הלבקנית הצעירה, גיבורת" אשה מרציפן, "שמצאה את דרכה מהלילה אל אור היום; הנרי, שהגשים את חלומו לעשות סרט — ועכשיו אודי, הנער המתבגר, שהוא גיבור סרטו החדש של גרין. בעוד שבסרטיו המוקדמים יותר הסיפורים השונים נגרפו זה לתוך זה, בשני סרטיו האחרונים של גרין, חלומו של הנרי "ו"הכל מתחיל בים, "הנאראטיב הולך ומתפצל, הולך ומסתעף: בסרטו החדש מכריזה על כך אפילו כותרת המשנה של הסרט, שהיא "שלוש תמונות ילדות ומוות". "זה תהליך המתלווה בסרטיו של גרין, בהנאה הולכת וגוברת מיכולתו של הקולנוע לספר סיפור בדרכו שלו; ומהכרה הולכת וגוברת במורכבותם של החיים עצמם — והקשר שבינם לקולנוע.

השוט המסיים את" הכל מתחיל בים "דומה כמעט לחלוטין לזה שמסיים את" אזרח אמריקאי: "בשני המקרים הגיבור שוכב במיטתו, פניו מופנות אלינו בחצי פרופיל. אך ב"אזרח אמריקאי, "עיניו של יואל עצומות וחיך קטן מרחף על שפתיו; ב"הכל מתחיל בים, "עיניו של אודי פעורות. ב"אזרח אמריקאי "תנטוש המצלמה את פניו של יואל, ותטייל אל הקיר המלא בתצלומים המעידים על אהבתו הגדולה הנמשכת של יואל לכדורסל. ב"הכל מתחיל בים "נשמע בפס הקול את קול אמו של אודי, קוראת לו ברכות בשמו. שני השוטים האלה, כמו האחרים המסיימים את סרטיו של גרין, מעידים עד כמה הסרטים האלה, וגם הגיבורים שלהם, נעים בין הממשי למדומה, בין הקונקרטי למופשט. ועד כמה סרטיו של גרין בכלל פועלים בתחום האמביוולנטיות הרגשית. היכולת להתקיים ולשרוד בתוך אותה אמביוולנטיות היא, בסרטיו של גרין, היכולת להשתנות, להתבגר, ללמוד לחיות את החיים, להשלים עמם ולקבל אותם. לפעמים מלאה סופו של התהליך בחיך קטן או מאיר פנים — של לנה, טלי, יואל או הנרי, שמקבל את פני אשתו ובתו בנמל התעופה; ולעתים בבכי — של גיורא או של יצחק; ולעתים, כמו שהיה ב"אזרח אמריקאי "ועכשיו ב"הכל מתחיל בים, "היא מביאה את גיבורי אותם סרטים אל סף הדממה, אל תוך החלום, עם כל הקונוטאציות של חיים ומוות המתלוות למלים האלה (והמלה "חלום "מופיעה לא רק בשם אחד מסרטיו של גרין, אלא מושמעת גם ברבים מסרטיו האחרים). סרטיו של גרין נעים בין התחלה לסוף (אפילו שמותיהם מעידים על כך: "הכל מתחיל בים "מול" עד סוף הלילה; "כבר בסרטו הראשון, "נחום גליקסון — יומיים בארץ, "הזמן הניתן לגיבור הסרט מוגבל מראש,)בין יום ללילה ובין חיים למוות". עד סוף הלילה "הוא סרטו ה"לילי "ביותר של גרין. כזה הוא גם" אשה מרציפן; "אך הלילה נוכח בכל סרטיו כמעט, וכאשר הוא מגיח אל תוך היום הוא מביא עמו משהו קודר ומאיים, אך לפעמים הוא גם מקור לשינוי ולנחמה. גם הים נוכח בכמה מסרטיו של גרין, וגם הוא משמש מקור למנוחה אך גם לאימה. וגם המוות נוכח בסרטיו של גרין; בארבעה מסרטיו חייבים הגיבורים להתמודד עמו — ולהמשיך לחיות. בין חיים למוות, בין יום ללילה, בין יבשה לים נעים גיבוריו של גרין ברצונם להשתייך וגם לא להשתייך, להתחבר לסביבתם ועם זאת לא לאבד את זהותם וייחודם. אומרים על סרטיו של גרין שהם מאופקים, שהרגש שבהם מופנם, מודחק; אך דווקא משום כך, הרגש הפועם בהם ובוקע מתוכם, כאשר הוא בוקע, הוא חזק כל כך. להרגיש בסרטיו של גרין פירושו לחיות. סרטיו כולם עוסקים ביכולת להרגיש שמשמעותה היכולת ליצור קשר עם עצמך ועם זולתך, שפירושו היכולת לחיות. בסרטיו של גרין אנו חשים בכל שביב של ניסיון של הדמויות להביע רגש או לעצור בעדו; לשלוט בו או לאפשר לו להתפרץ. אינני מכיר עוד מכלול יצירה בקולנוע הישראלי שבו הדמעות זולגות פעמים רבות כל כך מעצמן: דמעותיה של לנה (אחרי פרידתה מבינמין), דמעותיהם של גיורא ואביו, דמעותיו של יצחק, שאינן ניתנות לשליטה, דמעות אביו של אודי על החוף ודמעותיהם של אמו של אודי — ושל ברוך השכן — לקראת סופו של" הכל מתחיל בים. "אין זה איפוק שמאפיין את סרטיו של גרין, אלא הרצון העז להימנע מסנטימנטליות, ובעיקר ממהותה הוולגרית של הסנטימנטליות. סרטיו מכירים בשבריריותם של החיים אך הם גם מלאי אמונה בחוסנם. מכאן נובעת האמת העולה מהם.

הרצון להשתייך וליצור קשר מתמקד בסרטיו של גרין במעגלים האינטימיים הקרובים ביותר: אבות ובנים, הורים וילדיהם, אחים ואחיות, חברים. יותר מסרטי כל במאי קולנוע ישראלי, עוסקים סרטיו של גרין בקשר המשפחתי הזה, בין אם הוא ממשי ובין אם סימבולי, והקשר הזה ניתק ונארג, ניתק שוב ונארג שוב במשך הסרטים. הקשר עם האב הוא גורם מרכזי בעלילות רבים מסרטיו של גרין(" נחום גליקסון יומיים בארץ", "עד סוף הלילה", "זולגות הדמעות מעצמן", "חלומו של הנרי"). בחלקם של הסרטים האלה, התא המשפחתי הוא שלם, יש אב וגם אם — אחד ההיבטים היפים

ביותר של" חלומו של הנרי "הוא תיאור היחסים בין עמי, בנו של הנרי, לאמו החורגת ואחותו התינוקת; באחדים מהם" (נחום גליקסון יומיים בארץ", "עד סוף הלילה)" יש אחים; באחרים" (לנה", "אזרח אמריקאי") יש אח ואחות. גם ב"הכל מתחיל בים" עוסק אחד מסיפורי המשנה בצמד אחים; וגם בסרט הזה, שגיבורו) כמו זה של "זולגות הדמעות מעצמן" (הוא בן יחיד, מובעת הערגה לאח, למשפחה, לחבר. הקשר בין גברים עומד במרכז סרטיו של גרין; אך גם זה נמצא בתזוזה, ומהקושי בקשר בין גברים לנשים, המובע בסרטיו המוקדמים של גרין, עברנו לקשר התומך והאוהב ב"זולגות הדמעות מעצמן", "חלומו של הנרי" ו"הכל מתחיל בים". מהבחינה הזאת, "אזרח אמריקאי" הוא סרט מפתח ביצירתו של גרין: סרטיו זורמים אליו, מהשתיקה של האב, המסיימת את" נחום גליקסון יומיים בארץ — "וממנו, אל קולה של האם, המסיים את" הכל מתחיל בים."

אינני יודע כיצד להצדיק את המשפט הבא, אבל סרטיו של גרין נדמים לי הכי ישראלים שיש. מובן שכל סרט שנוצר כאן הוא ישראלי במידה שווה, אך יש משהו בסרטיו של גרין שמייצג לי את היום-יום הישראלי בפשטותו, ישירותו, מיידיותו. אני מזהה את המבט שהוא שולח אל המציאות הישראלית. אני מזדהה עם חוסר הראויות שמאפיין את חזונו הקולנועי. אני מודע למקומו הייחודי והשייך כאחד בתולדות הקולנוע הישראלי, בין דוד פרלוב, אברהם הפנר ויצחק צפל ישורון — והקולנוע המופק במקומותינו כיום. אני מכיר ברצונו לאפשר לקולנוע שלו לחיות את חייו, להביע רגש, ליצור קשר, להיענות לחיכוך הקטן של יואל, להאזין לקולות שעמי, בנו של הנרי משמיע, כולל קולות התאונה שבה אמו נהרגה, לשמוע את השריקה שרק שמואל שומע ולמלא את החור שבלבו של גיורא. סרטיו של איתן גרין מלאים גם בפנים נפלאות. רק לעתים רחוקות השתמש גרין בשחקנים מוכרים מאוד — אסי דיין ב"עד סוף הלילה", "מנשה נוי ב"חלומו של הנרי" ("שבו אסי דיין מגיח לרגע כנציגו של הקולנוע הישראלי. (לרוב הוא מילא את סרטיו בפנים נדירות יותר בנוף הקולנועי הישראלי או אפילו בלתי מוכרות: פירה קנטור ב"לנה", "אורנה פורת ויוסף מילוא ב"עד סוף הלילה", "איצ'ו אביטל ב"אזרח אמריקאי", "אבי גרייניק ויעל נביא ב"זולגות הדמעות מעצמן", "דורית לב-ארי ב"אשה מרציפן" ו"הכל מתחיל בים", "יעקב כהן ב"אשה מרציפן", "תהל רן ואיציק קונפיו ב"חלומו של הנרי", "רון יגרמן ב"הכל מתחיל בים". הם — וזו רשימה חלקית בלבד — והסרטים שהם מוצגים בהם מצטברים לדיוקן עצמי מהיפים והמרגשים ביותר בקולנוע הישראלי; דיוקן עצמי, שבנדיבותו, תבונתו ועדינותו מאפשר למתבוננים בו להיטמע בתוך המחשבה והרגש שמעצבים אותו.

טרוצקי קטן

תום שובל על "נחום גליקסון - יומיים בארץ"

איתן גרין הוא מורה שלי. יש לומר זאת לפני הכל. יש לומר זאת כי באופן מסוים איתן גרין אחראי לעיצוב השקפת עולמי הבוגר. במערכת היחסים של מורה ותלמיד ישנם מנעדים עדינים. כל משפט, כל ניואנס, הם בעלי השלכות קריטיות על עתידך. את איתן גרין אני מכיר בעיקר דרך הפריזמה הזאת. אני זוכר את הפעם הראשונה שפגשתי בו. אני זוכר את הפעם ההיא טוב כל כך שאני מבקש לספר את סיפור הפגישה הזאת. כי כמו בכל מערך יחסים שבין מורה לתלמיד הפגישה הראשונה היא המכוננת. עוד לא ממש הייתי תלמיד. רציתי להיות. הייתי בן 19 והשתעשעתי עם חבר בכתיבת דרמה של 50 דקות שהתכוונו לביים יחדיו. העברנו חודשים של כתיבות ושכתובים של מה שנראה כמו ניסיון ראשון לכתוב דרמה שתנסה לספר סיפור מורכב, אבסורדי וגם מרגש. רצינו לתפוס את כל הכוכבים שבשמיים ולעצב את סדרם מחדש. בעיני רוחנו זו הייתה משימה אפשרית והיא כללה את כל מה שאהבנו בקולנוע. בעיני רוחנו חשבנו שאנחנו גם בנויים למשימה יומרנית כזאת. מובן שהאמת כבדה ורצינית יותר והכתיבה הפכה למסע התבגרות והתמודדות עם המציאות שהחלק הארי שלה הוא רצף של אכזבות גדולות וקטנות. חברי לכתיבה וליצירה הציע שניפגש עם איתן כדי לקבל את חוות דעתו על התסריט. הוא הכיר כבר את איתן מנסיבות קודמות. כמובן הסכמתי. בחדרי היה עותק ישן ומקומט של "במאים ואנשי קולנוע על הקולנוע" בעריכתו. ספר שבמובן מסוים היה ספרות הקולנוע הראשונה שקראתי בעברית. ראיתי גם את "אזרח אמריקאי" בקולנוע והוא היה אחד הסרטים הישראליים שהתרגשתי מהם יותר עד אותה תקופה. איתן הסכים כמובן להיפגש והגענו אליו בצוהרי יום קיצי. הוא גר בדירה במרכז תל-אביב עם אשתו והתינוקת שלהם. הוא קיבל אותנו במכנסיים קצרים וטי שירט — מין ישראליות מיידית כזאת. התיישבנו על הספות שבסלון מלא הצעצועים. הוא התיישב מולנו פתח את התסריט ששמנו לו בדואר בעוד מועד ועלעל בו עוד קצת. נראה היה לי שהוא מנסה להזכר מה רצה להגיד. כך ישבנו כמה דקות עד שאיתן פתח ושאל אם כבר קנינו את התוכנה החדשה לכתיבת תסריטים שאך-זה יצאה. אמרנו שלא. איתן התעקש שכדאי. הוא מכיר את הבחור שייצר אותה (אבי שמש) והוא יתן לנו את הטלפון שלו. זה מאד מקל על העניינים, הוא אמר. אחר כך הוא ניגש לעניין ואמר שצריך למצוא את הנקודה שבה הסיפור מתחיל. הוא הוסיף ודיבר אתנו על סצינת מעבר כזאת או אחרת ואחר כך הוא שאל עוד כמה שאלות טכניות והתעקש שנעמוד על המרווחים הנכונים בהדפסה ושנקפיד על כותרות לסצינות. זהו בערך. אחר כך הוא התעניין קצת בנו. אני הייתי מעט המום. זה הכל? אין שום התעכבות על מורכבתה של העלילה? על העולם הבלתי אפשרי שיצרנו? על הפוטנציאל שבתסריט הזה שמונח לידו? ברגע כלשהו ויתרתי ועיני המאוכזבות תרו אחר עוגן. הן נעצרו על תמונה ממוסגרת של פרנסואה טריפו. התפלאתי שהוא מיסגר את התמונה הזאת. כעבור עשר דקות כבר היינו בחוץ, לא בטוחים במה עזרה לנו השיחה ואיך מתקדמים הלאה מזה. לא ממש התקדמנו. כתבנו עוד הרבה גרסאות שבסוף לא התממשו לסרט מצולם. בינתיים השתחררתי מהצבא והתגייסתי ל"סם שפיגל". גם שם כמובן פגשתי באיתן גרין. אבל האמת היא שרק לא מזמן הבנתי את מטרות האמיתיות של הפגישה ההיא. עכשיו, משהצלחתי לממש חלק קטן מחלומותי ולביים סרטים קצרים, וכרגע, כשאני מתייסר בכתיבת תסריט לסרט ארוך ראשון — אני חושב שהבנתי מה אמר לנו איתן גרין באותה פגישה אז. תמשיכו לעבוד, הוא רמז לנו, תמשיכו לכתוב. המשימה אף פעם לא נשלמת וכאיש בעל ניסיון כמוהו, זה הלקח הראשון שלימד אותי. כמו טריפו הממוסגר שלפניו וכמוהו עצמו, יש להיות עקביים. את האמנות אף אחד לא ילמד אותנו, אבל את העיקשות, העבודה הקשה, הפרקטיות את זה אפשר ללמוד וכל עוד נתמודד עם אלה, יבואו גם השאר.

את "נחום גליקסון — יומיים בארץ", סרט הסטודנטים של גרין, ראיתי לא מזמן בפעם הראשונה, לצורך כתיבת מאמר זה. היה מסקרן להיפגש עם אחת מעבודותיו

הראשונות של מורה שלי וכן של אחד הבמאים היותר עקביים שידע הקולנוע הישראלי לדורותיו. בעיני, יחד עם דן וולמן, איתן גרין הוא כאוניית אספקה ענקית שעוגנת בנמל ותמשיך להוריד את מטענה עד אינסוף, לעולם לא תפליג חזרה. לטוב ולרע, השניים האלה מייצרים סרט כמעט כל שלוש ארבע שנים ללא ויתורים, ללא טענות, בלי זוהר כוכבים או תחושת עליונות. אלא מתוך הבנה מרכזית בחשיבותה של העבודה המתמדת, של יצירה ללא הפסקה. של יצירה כדרך חיים. בתעשייה קטנה ובלתי יציבה, זה נכס של ממש.

שלא במפתיע, נחום גליקסון — יומיים בארץ "הוא הגרעין שממנו יוצא הקורפוס היצירתי של איתן גרין. הוא מכיל בתוכו את כל האלמנטים הסגנוניים והתמטיים שיטעינו את סרטיו הבוגרים של גרין. זה סרט עדין מגע, ריאליסטי, בעל הפקה מינמליסטית, הבוחן קשרים משפחתיים כדי להקיש מהם על השברים בחברה הישראלית של אותה תקופה. עם זאת, יש בסרט מידה לא מבוטלת של ניסיוניות, כי גרין טווה נרטיב מיוחד, כמעט לא סיפורי, כדי להביא את הצופה לשיא רגשי. סצינות שמכינות למפגש שלא קורה; פגישה שתיכנן הגיבור והיא מתבטלת וחוזרת; דמות שמופיעה ללא התראה ונעלמת שוב. כל האלמנטים האלה שעקרונית יכולים ליצור תחושה שרירותית נהפכים פה לכלי קולנועי, אפקט מצטבר המוביל לתחושת מתח שלאחריה פורקן רגשי.

"נחום גליקסון יומיים בארץ" מתאר את ביקור הבזק של נחום גליקסון (מישה אשרוב), סופר ועיתונאי, איש מפ"ם לשעבר, בישראל. נחום גר זה תקופה בלונדון עם אשתו ומשמש כשליח עיתון באנגליה וכאיש הסברה של הסוכנות היהודית בחו"ל. גליקסון, כמשתמע, הוא איש מודרני מהאסכולה הישנה. ציוני ללא סייגים. מסור לאג'נדה ומלא הערכה לאורח-החיים המפאיניקי. הוא מגיע כדי לארגן תערוכת ציירים ישראלים בלונדון אך מנצל את הביקור גם כדי לבדוק את שלומם של שני בניו, רובי ומיכה. לראות שהכול בסדר אצלם. כבר פה אפשר להבחין בבקיאיותו הקולנועית של הסטודנט גרין כי בסרט אפשר להבחין בעקבות מסרטו המכונן של אוזו, סיפור טוקיו. "אך סרט זה מתחולל בתוך מרחבים אחרים, קטנים יותר. ישראלים וכמובן שמה'פריים 'הראשון של הסרט פורצת ישראל במלוא קרטועה. שמיים לבנים ושרופים, נמל התעופה בן-גוריון הישן, הפרוץ והמחופף והטרנטה של בנו רובי (נר חכלילי), האוסף אותו מן השדה.

ישראל ומורכבותה נחשפות גם על פני מכריו של גליקסון, אך בעיקר על פני בניו, וגליקסון חושש, בעיקר למיכה, בנו המבוגר (עמי טראוב). מיכה יוצא ונכנס בבתי מעצר בתקופה האחרונה, בגלל השתייכותו לקבוצת שמאל קיצונית (קבוצה דמוית "מצפן"). גליקסון מכיר את הבן שלו ומכיר את עצמו אף יותר, הוא יודע שיש סיבה לדאגה. במשך הסרט הוא מנסה להכניס מעט שכל ישר בבנו, אבל הוא יודע שגם הוא היה צעיר פעם, גם לו היו עקרונות והוא יודע כמה הם יכולים להיות חזקים ומהפנטים. הוא גם יודע שהם מתקשים רק עם השנים. אבל הזמן כהרגלו מסתיים וכמו הביקור החפוז והבהול שלו, כך גם סבלנותו של מיכה הצעיר פוקעת והמתחים ששררו מתחת לפני השטח עולים וצפים בפתאומיות, באלימות ממש, עד שמיכה נעצר והפעם באשמה כבדה של מסירת מידע לאויב.

סצינת הסיום של הסרט היא ביטוי מורכב למלחמה הפנימית והיצרית של איש מאופק זה. גליקסון הולך להתראיין ברדיו בענייני הסברה, אף על פי שכבר הבין שמיכה נעצר, ובעצם אין לו ראש 'עכשיו לדברים שכאלה, אך הוא כבר הבטיח לידידתו, מפיקת הרדיו (דליה הרץ) שיתראיין. אולי זאת אפשרות בשבילו להפגין "ענינים כרגיל". אולי יש בזה כדי להשכיח ולו לרגע את מצב הדברים עם בנו העצור. אבל כשהוא מגיע לרדיו ויושב לפני המיקרופון הוא פתאום לא מסוגל. המלים בקושי יוצאות לו מהפה. עד שהוא משתתק. האיש מההסברה מוצא את עצמו נאלם, בחדר ההקלטות, ליד כולם ובסערת רגשות. האם ברגע זה גליקסון שומע את עצמו באמת? האם הוא מרגיש שנכשל? ואולי בתת-מודע, מנסה גליקסון בפעם הראשונה להגן על מעשי בנו? האם באותה נקודה שנעלמו בה המלים הוא הרגיש שנולד מחדש? הסרט אינו מציע תשובות, רק משמיע לנו שוב ושוב את המלים האחרונות של גליקסון, כפי שהוקלטו ברשם-הקול לפני שהשתתק. גליקסון מבקש לשמוע את עצמו שוב רק כדי להבין סופית שזאת לא יוכל עוד להסביר. סוף הסרט הוא מהלך קולנועי מתוחכם ומורכב אבל בעיקר מרגש, שמעמת את הצופים לא רק עם שברה של הדמות אלא גם עם שניותה של אמנות הקולנוע, שבכוחה להקליט, לרשום על הסרט אך לא לפתור את הבעיה, לא להשלים את החסר. הקולנוע מציע אימפרסיה, מבט וקול, השאר בידיו.

"נחום גליקסון — יומיים בארץ" הוא סרט חריף שרק למראית עין מתנהל על מי מנוחות, כדרכו המינמליסטית של גרין. ישנה התעכבות על דמויות ועל קשרים בין בני משפחה, בין גברים בעיקר (כמו ב"אזרח אמריקאי", "ב"עד סוף הלילה" וב"זולגות

הדמעות מעצמן.) "אך התעקשותו של גרין לא" לספר "את הסרט באופן המקובל אלא לשטוח אותו כרצף של אירועים, שהם לעתים ארעיים ואף מקריים, יוצרת תחושה שהכל יכול לקרות, גם הנורא מכל.

נראה שמעבר לרצון של גרין הצעיר, להדריך אותנו באופן מושכל אל עבר ההתפרצות הרגשית, הוא מנסה לבקע מבפנים את הפרסונה המוכרת כל כך של נחום גליקסון המסמל אותו דור מייסדים מפאיניקי שמעולם לא ויתר על גלותו. אפילו בשם הסרט אפשר למצוא אותה מכאניות קורקטית האופיינית לאיש הזה גליקסון. נחום גליקסון, הפובליציסט, איש ההסברה שיש לו רק יומיים בארץ.

כך, במובן מסוים הסרט הוא ביטוי של מרד הדור הצעיר בדור שלפניו. הגיוני לבמאי צעיר שגדל על ברכי הגל החדש ושל פרנסוואה טריפו בעיקר". נחום גליקסון — יומיים בארץ "הוא אם כך אולי סרטו הפוליטי ביותר של גרין והוא מעיד על יכולתו החיונית להשיר מבט אל עבר החברה הישראלית ובאותה נשימה לראות פנימה אל תוך נשמתה ואל תודעתה באנושיות אין קץ.

איתן גרין תמיד היה, גם כמורה, אבל בעיקר כקולנוען, איש צנוע. הוא משתמש במרכיבים ובשפה בהדרת קודש, בלי אפקטים, בלי ממבו ג'מבו. 'החיים בישראל מלאים קירות לבנים מלוכלכים, גרין לא המציא את זה, זה פשוט ככה וזה מה שהוא מצלם. את מה שקיים. הוא לא מייצר ולא בורא. הוא מתאר. ולכן סגנונו הקולנועי כל כך צנוע ונזירי עד שלפעמים הוא נשפט בחומרה כאפרורי. ההפך הוא הנכון. זה סגנון מובחן וכבר בסרטו הראשון, הסטודנטיאלי, גרין לא מורח, לא מסדר. זה מה שיש. המדינה הזאת, כמו כדור בלוי, נמסרת מיד ליד, מבן לבן, וכל אחד נוהג בה בדרכו. באחת הסצנות המרגשות בסרט משוחח גליקסון בלילה, שיחה אינטימית עם גרושתו של מיכה, נגה (נילי נוימן). הוא בדירתו של מיכה, בנו, מביט בקירות ותוהה", זה שאין כאן תמונה של צ'ה גווארה, זה לזכותו, "נגה לא מתפלאת שאין שם תמונה כזאת, "אפילו תמונה בתעודת הזהות אין לו. "גליקסון צוחק", לי היה טרוצקי קטן בחדר שלי בירושלים, אני לא נגעתי בטרוצקי הקטן שלי איזה שלוש שנים, עד שעזבתי. לכל אחד יש את הטרוצקי הקטן שלו, "הוא מסכם. וכך בפשטות כה עמוקה ניתן לראות את תמורותיה של האידאולוגיה, את מחויבותה לזמן אך גם את האנושיות הגדולה הטמונה בקשרים בין אנשים ובין בני משפחה. קשרים שעקרם תקוות מנופצות לצד אהבה אמיתית.

לנחום גליקסון יש טרוצקי קטן ממוסגר, לאיתן גרין יש טריפו. כל אחד והגיבור הממוסגר שלו.

זכרונות הפקה א'

ניסים דיין על "לנה"

כמעט שלושים שנה עברו מאז פנה אלי איתן גרין והציע לי להפיק לו את "לנה", שתסריטו זכה במענק הפקה של הקרן לעידוד סרטי איכות ישראליים. מאז, כוון שמה של הקרן לקרן הקולנוע הישראלי, ולעומת זאת התרחב מאוד התקציב שהיא משקיעה בסרט עלילה. לנה "קיבל בסך הכל כמה עשרות אלפי דולרים ומטרתו של איתן היתה להפיק את הסרט במתכונת שנפוצה אז, ושגם לי היה חלק בה. זו המתכונת שבה נעשים סרטים בתקציב קטן ומגוון ואיש מהמעורבים בעשייה אינו מקבל שכר. לא השחקנים ולא הצוות הקריאטיבי. הסרט צולם בפילם 16 מ"מ ואיתן דאג לצרף להפקה סכום נוסף מחבר אישי שלו.

הסיבה שנרתמתי להפקה היתה כפולה. גם היכרות רבת שנים עם איתן וגם איכותו של התסריט. זה היה הסרט הארוך הראשון שלו וקודם לכן הפתיע בסרט שהשלים מיד עם תום לימודיו בחוג לקולנוע באוניברסיטה ("נחום גליקסון — יומיים בארץ"). הכרתי את איתן שנים אחדות קודם, כששימשתי יועץ אמנותי (אל תשאלו אותי מה זה בדיוק) במחלקת הקולנוע של ההסתדרות שעברה מאז מן העולם. לימים, הצעתי לאיתן למלא את מקומי במכון הישראלי לקולנוע, שם שימשתי מחליף לשנה אחת לנחמן אינגבר כמנהל האמנותי של המכון. איתן נכנס לתפקיד אחרי. ואם לא די בזה, איתן גרין ודודו, הבמאי יצחק שאולי, ידעו גדול בקולנוע, צירפו אותי לצוות העריכה של תכנית הטלוויזיה השבועית "מסך גדול מסך קטן" ובמקומו של יצחק בן-נר מילאתי גם את תפקיד המגיש.

עכשיו הגיע הזמן לעשות משהו משותף גם בתחום ההפקה. נניח לפרטים הקטנים, הכוללים שכנוע של אנשי צוות בכירים (כמו הצלם הוותיק יכין הירש) ושחקנים מובילים (כמו דב גליקמן, למשל), לעבוד חנים אין כסף, ועם זאת להיות ממושמעים בעבודה ולהקפיד על לוח הזמנים הצפוף.

מה שעניין אותי במיוחד הוא האופן שבו ניגש איתן להפקה. האיש הזה לא מרים את קולו אף פעם, לפחות כשהייתי בסביבתו, אבל מה שהפתיע לא רק אותי היא הגישה הרצינית והמקצועית לעילא בכל הקשור להעברת התסריט למסך הקולנוע, כלומר המרת הטקסט שלו עצמו לרצף של תמונות קולנועיות. איתן, צנוע כהרגלו, העניק לתסריט משקל חשוב יותר מן הביטוי החזותי שלכאורה דורש הסרט. הוא הקפיד על ניהול מדוקדק של מערכות היחסים בין לנה לסובבים אותה כשהמצלמה שלו נשאת תמיד כמתעדת שקופה, ללא זיקוקין דינור קולנועיים, ללא עודף של אמצעי הפקה וללא גילויים של וירטואוזיות. מה שעמד לנגד עיניו, וזאת היתה כמובן התרשמות אישית שלי, הוא הצד האנושי של לנה (פירה קנטר), לבטיה, חייה היומיומיים, סיפור אהבתה למורה הישראלי שלה (דב גליקמן), וכמובן, מקומה בתוך קהילה מיוזעת של עולים חדשים שאך-זה הגיעו לארץ. מטבע הדברים עמד איתן על כך שהרוסים ידברו ביניהם רוסית וגם כאן גילה איתן צניעות בישומה של ההחלטה הזאת. השחקניות והשחקנים, חלקם לא ממש מקצועיים, הודרכו בקול חרישי מאד, מתחשב ונוגע ללב.

איתן גרין הוא הצרפתי ביותר מבין יוצרי הקולנוע בארץ; ואם זו קביעה כללית מדי, אולי עדיף לומר שהוא הקרוב ביותר לסגנונו של אריק רוֹמֶר, מראשוני הגל החדש. ביצירתו המרכזית עוסק רומר במחזות מוסר קאמרניים אבל אם הוא מפעיל מנגנון משומן היטב וחמקמק של קתוליות במסווה ובורגנות צרפתית מובהקת, הרי איתן גרין כנציג הישראליות החילונית, מגלגל את סיפורי המוסר שלו הרחק מכל מבט רליגיזי. המבט של איתן ומבטן של דמויותיו, פרי רוחו, הוא תמיד מבט נמוך, נעדר במתכוון כל תוספת של אמונה דתית או תת-מודע פסיכולוגי; מה שחבוי ובוקע במשך הצפייה בסרטיו, גם ב"לנה" וגם באלה שיבואו אחריו, היא החמלה כלפי חטאים קטנים, מעידות קטנות, קטנוניות, אנוכיות והעמדת פנים. מאחורי אלה חושף איתן את האנושי, שגם אם אינו נקי ממגרעות, הוא תמיד נוגע ללב ותמיד מייחל לאיזו תקווה שתזיז את גיבוריו מן המשבצת שבה הם נמצאים למשבצת מרווחת יותר. כך גם נראים החללים של סרטיו; החלל הקולנועי של איתן גרין אינו דחוס מדי

גם כאשר החדרים שבהם גיבוריו צרים מלהכיל. ב"לנה" היו אלה החדרים הצנועים, החפים מכל צבע חריף ומדויקים ביכולתם לשקף את המתחולל בנפשותיהן של הדמויות, שאת כולן ברא איתן גרין. עד עכשיו לא נעזר גרין בחומרים ספרותיים או בשיתוף פעולה עם תסריטאים אחרים. תסריטיו הם תבנית נופה של נפש האמן שלו וכך סרט אחר סרט, הוא יוצר פנורמה אנושית-ישראלית שתוקפה חורג הרבה מעבר לזמן שבה הופקו סרטיו, כולל כמובן הסרט הראשון הזה"לנה", ששמחתי להפיקו.

זכרונות הפקה. ב. יכין הירש על"לנה"

אם זיכרוני אינו מטעה אותי, ניסים דיין הוא שהמליץ עלי באוזני איתן גרין כצלם לסרטו העלילתי הראשון, "לנה". את איתן גרין לא הכרתי קודם, ואיני זוכר היום על מה שוחחנו בדירתו לפני תחילת הצילומים. שמעתי אותו בשידורי קול-ישראל מבקר סרטים והסתבר לי שאנחנו אוהבים אותם סרטים ואותם במאים. בדומה לסרטו של ניסים דיין"סופו של מילטון לוי", "גם"לנה" צולם ב-16 מילימטר מתוך כוונה להקרינו בבתי הקולנוע ב-35 מ"מ, תהליך זה מחייב צילום בעל דיוק אופטימאלי. תהליך הבלו-אפ הוא לא חלומי של שום צלם, אף כי ניתן להגיע לתוצאות משביעות רצון. את השוט הראשון — זה שאחריו אנשי הצוות שותים שמפניה להצלחת הסרט — צילמנו בבוקרו של יום יפה מול הרבנות הראשית בתל-אביב ברחוב שאול המלך. צוות ההסרטה הניח פסי דולי לשוט הראשון ועשינו חזרות בתנועת מצלמה ותנועת שחקנים. בסצנות מעין אלו, בתנועה הכפולה של השחקנים ושל המצלמה משתנים הנוף והחלל המצולם ונוצרות קומפוזיציות חדשות של חלל ורקע. מסביב למצלמה באתר הצילום נאספו סקרנים, והמפיק בפועל של הסרט, מיכה שרפשטיין, ביקש להרחיק את הסקרנים מטווח המצלמה ועד מהרה מצא עצמו בתגרה עם אחד הצופים שסירב לפנות את המקום. העבודה על הסצנה נעצרה וחודשה רק לאחר דקות רבות. כמו ב"סופו של מילטון לוי", כך גם ב"לנה" הייתי דרוך ומתוח לקראת הצפייה בראש'ס של יום הצילומים הראשון. הקיץ הישראלי מתאפיין באור בוהק קונטרסטי ורק צוות גדול ותקציבים שלא עמדו לרשות הסרט יכולים לשפר את איכות התמונה בתאורת HMI ורפלקטורים. למרות החששות, הראש'ס הראשוניים השביעו את רצון כולם ואני זוכר את עצמי צופה בהם מרוצה.

הסרטים שצילמתי לפני"לנה", "כגון" הסיירים", "סופו של מילטון לוי", "השמלה", "מניע לרצח" עסקו בבעיות מקומיות. הם עסקו בתמטיקה שאינה דומה כהוא-זה לציר המרכזי של סרטו של איתן גרין שעסק במאבקם של עולים חדשים בשלטון הסובייטי. במשך הצילומים סקרנה אותי המעורבות של איתן גרין התסריטאי בתמטיקה שלא העסיקה ישראלים רבים באותם הימים. לנה מצטטת בכיתת בית ספר משפטים אחדים מספרה המופלא של נ. ד'ד'דה מנדלשטם"תקוות השיר" ואני משער שעמינדב דיקמן, כיועץ מיוחד, עמד מאחורי הבחירה הזאת. הספר"תקוות השיר" שהופץ ברוסיה במחתרת הוא מיצירות הספרות התיעודית המופלאות ביותר בכל הזמנים ובכל העולמות. הקטעים מתוך ספרה הם התירוץ לעשיית הסרט. שאלתי את איתן: מה לך ולמאבקם של העולים מרוסיה"?איני זוכר את תשובתו, אך אני רוצה להמציא אותה עכשיו ברוח הליצנציה פואטיקה ובעקבות התחושות שהשאר בי הסרט": המאבק למען החופש וחירות הפרט הוא נושא שמעולם לא ירד מסדר היום של כל חברה בכל מקום.

ב-1981 — יצאתי לאיטליה לצלם ולביים סרט דוקומנטרי לטלוויזיה הגרמנית על האמן הישראלי דני קרוון. מלחמת לבנון הראשונה עמדה בפתח ואולי אף פרצה. בשובי לארץ נודע לי ש"לנה" כבר הוקרן בבית קולנוע תל-אביבי וכך, עד היום, לא ראיתי את העותק שהוקרן ב-35 מ"מ.

היום, בהתבוננות חוזרת בסרט, אחרי 27 שנים (בעותק ששודר בערוץ הבידור הישראלי ב"הוט"), שימח אותי לגלות שאיתן, בתסריט, הצליח לטוות סיפור שבו כל הדמויות נמצאות בתוך מאבק, ומתוך המאבק הן נלכדות באיזו רשת. בנוסף, היופי של הסרט הוא שכל נלכד מאיר על הנלכד שמולו.

מאבקה של לנה (פירה קנטר) הוא בראש וראשונה למען יצירת דעת קהל בישראל ובעולם, כדי לשחרר את בעלה (בוריס סבידנסקי) היושב בכלא ברוסיה, משימה לא פשוטה כשהדברים אמורים בברית המועצות. אבל לנה מתאהבת במורה לעברית שלה (דב גליקמן) מה שלא נעלם מבני משפחתה הרואים בהתנהגותה בגידה בבעלה. העוינות והכעס כלפיה יוצרים סיטואציה זהה למצבו של בעלה. גם היא בכלא. כלא.

שקוף, ללא דלתות ברזל, והסוהרים הם משפחתה וסביבתה החברתית ובסופו של דבר היא נאבקת גם בהם.

בנימין, אהובה, ישראלי שהמאבק בברית המועצות אינו בראש דאגותיו, מסובך במשפט גירושין מאשתו (טינה טולין), גם הוא לכוד. גם הוא במאבק. וכך, אילו הייתי צריך לסכם בשניים שלושה משפטים מהו הסרט "לנה", "הייתי אומר שזה" סיפורם של מאבקים "כי נוסף לדמויות הראשיות יש בו גם קבוצת מוזיקאים שעלתה מרוסיה ונאבקת על מקומה בסצנה המוזיקלית בישראל. ישנם גם גיסתה של לנה ובעלה הנאבקים בלנה, מאבק עדין, כדי שבנימין לא ייכנס לחייה, לפחות כל עוד בעלה בכלא הסובייטי. גם בנימין ואביו נאבקים ביניהם והמתח ביחסיהם קשה עד בלתי נסבל.

עליית בעלה של לנה לישראל והפגישה עמו בשדה התעופה, סוגרים כאילו מעגל ומסמנים בעצם את דרכה של לנה החוצה מן הכלא הפרטי שלה. דבר התאהבותה של לנה נודע לבעלה והוא עוזב את הארץ, אהובה אף הוא נוסע ללונדון לצורך לימודים (נסיעה בלתי נמנעת שתוכננה מזה זמן) וכך נשארת לנה, בפעם הראשונה בסרט, לבדה, משוחררת ועצמאית והנה היא מאפשרת לדמעות לשטוף את פניה. הסערה ששקטה באחת ויום האימונים הראשון של לנה בקבוצת הכדורסל) היא מאמנת כדורסל במקצועה, מביאים עמם, בפעם הראשונה, שקט. אך האם באמת בא שקט לנפשה של לנה? העידון והמרירות הקלה של הבימאי ותסריטאי הסרט, איתן גרין, משאירים את התשובה פתוחה.

הזמן המדויק הוא פחד

ג'אד נאמן על" עד סוף הלילה"

שם הסרט" עד סוף הלילה. "שם האב — ברנרד והוא נוצרי. נתחיל מן הסוף — בית קברות בתל-אביב. האב שנרצח נקבר בטכס קבורה קתולי. בסרטו של איתן גרין משנת 1985 מגלם יוסף מילוא דמות של מהגר כבן שבעים פלוס, נוצרי שאינו מתאקלם בחברה הישראלית במשך יותר משלושים שנה. אסי דיין שמגלם את בנו, גיורא, הוא צבר טיפוס, שהקריירה הצבאית שלו כמג"ד קרבי נקטעת בגלל מחדל במלחמת לבנון הראשונה. גיורא, נשוי לשרי (חיה פיק) ואב לילדה קטנה, נעשה בעל פאב ומתגלגל לחיי הלילה הסהרוריים של תל-אביב, במסע של אכילה, אלימות, פשע ובגידות. בסיום הסרט, היחסים בין האב הנוצרי החוזר לכנסיה לבין בנו הצבר מגיעים לשיא טרגי בשעה שהאב נרצח בטעות בידי פושעים שבאו לחסל את הבן. בעוד האתוס הציוני מיוסד על הקרבת הבנים הסרט מציג את היפוכו — הקרבת האב. אולם בשלב הראשוני, גם בציונות היתה ההתנתקות מן האב חיונית להגשמת החזון". עד סוף הלילה, "שהוא סרט מורכב ועשיר מבחינה תימטית מציג משחק זהויות עם העלילה הבאה: צבר טיפוס ניצל ממוות בידי פושעים תוך הקרבתו של האב, אך האב המוקרב הוא נוצרי. נרטיב של סרט ישראלי על חיי משפחה ועל אב נוצרי שנרצח במקום בנו הצבר מציב את הסרט בקטגוריה של מיתוס. לוי-שטראוס מתאר את המיתוס כסדרה של סיפורים נפרדים שבכל אחד מהם מסופר רק חלק מן המיתוס השלם. עם הנחתם של הסיפורים החלקיים זה על גבי זה, כסדרה של שקפים, מתקבלת תמונה מלאה של מיתוס מסוים. ברוח השקפה זו, אם לרגע נתייחס לסרט" עד סוף הלילה "כמשתייך לסוגה של המיתוס, נראה כי הוא חולק נוכחות בו-זמנית בשני מיתוסים — המיתוס הציוני ומיתוס הבשורה הנוצרי. פרויד רואה בנצרות דת של הבן לעומת היהדות שהיא דת של האב. על פי פרויד, הפעטה של הנצרות משולה למרד הבן באב הקדמון כחלק מן האתוס האנושי. בדומה לנצרות, גם הציונות שהייתה מרידה ביהדות, נתפשה כמרד של הבנים באב היהודי. הזיקה בין שני המיתוסים, זה הציוני וזה הנוצרי, מתחזקת כי בשניהם קיים מוטיב של מוות, הקרבה, תחייה וגאולה. נשאלת השאלה מדוע" עד סוף הלילה "סרט ישראלי על בדידות ואובדנות של אב זקן בצל מותו ועל בנו הנמצא במשבר נדרש דווקא לסיפור הבשורה הנוצרי. השוואה בין שני סיפורי המיתוס החלקיים בסרט עשויה להניב הסבר. טרם הורדת הארון אל בור הקבר, פותח הכומר העורך את טקס הקבורה הקתולי ואומר בעברית: "אני התחייה והחיים. המאמין בי יחיה אף אם מת וכל החי המאמין בי לא ימות לעולם. "פסוק זה הוא פסוק ידוע מתוך ספר" הבשורה על פי יוחנן" בפרק בו מתואר נס התחייה של אחיה של מרתה, אלעזר השב מן המתים: "בכה ישוע. הגיבו ואמרו' ראו עד כמה אהב אותו. "בסופו של דבר, מצווה ישו ואומר" אלעזר צא החוצה. "ואז, עטוף תכריכי מתים, אלעזר יוצא מקברו ושב מן המתים. בדומה לבכי של ישו, כאשר נודע לו על מות אלעזר, לאחר ההלוויה, גיבור הסרט גיורא, בגילומו של אסי דיין בוכה על מות אביו, ברנרד, שספג בגופו את הכדור שנועד לפגוע בו. כאשר הכומר קורא את הפסוק, הפריים הקולנועי נודד אל פניה של האם רות אותה מגלמת אורנה פורת, ומיד בהמשך הפריים מגיע אל פניו של הכומר הלבוש אפוד כנסייה כיאות למי שמכהן בקודש. בכך מושלם בסצינת הקבורה מסגור המוטיב הנוצרי שנכלל בו גם יסוד ביוגרפי מוכר של השחקנית אורנה פורת, שנולדה למשפחה נוצרית והתגיירה. בסרט, שם האם רות מהדהד עם שמה של רות המואביה, שעל פי סיפור הבשורה נמנית על אילן היוחסין של ישו. היחסים בין ההורים המבוגרים, ברנרד הנוצרי ורות היהודיה, מוצגים בסרט כיחסים בין אח לאחות, ובשל כך אפשר לראות בהם מקבילה של אלעזר ומרתה, האח ואחות מתוך סיפור הבשורה. באלמנטים אלה, כמו בייסורי הגיבור בסרט, באה לידי ביטוי אנלוגיה חלקית אך רבת עוצמה בין נרטיב הסרט לבין סיפור הבשורה. אסי דיין, המגלם את הדמות הראשית ב"עד סוף הלילה", "גילם בסרט" הוא הלך בשדות" ("יוסף מילוא, 1968, כעשרים שנה קודם לכן, את דמותו של אורי הנופל למען המולדת. שובו של אלעזר מן המתים מבשר על העתיד להתרחש בסיפור הבשורה — שובו של ישו מן המתים שלושה ימים לאחר

צליבתו. מיתוס" המת החי "מן האסכטולוגיה הנוצרית, גם בדמות אלעזר וגם בדמות ישו עצמו, מהדהד בחוזקה עם מיתוס" המת החי "האוניברסלי המיוחס לגברים הנופלים בשדה הקרב. מיתוס" המת החי "של הנופלים למען המולדת הוא מיתוס מודרני של מדינת-הלאום, וראשיתו במהפכה הצרפתית. הנופלים בקרב ממשיכים לחיות בנצח האומה שלמענה הקריבו את חייהם. מיתוס זה הוא כמובן גם מיתוס ציוני, והוא רלבנטי לדיון הנוכחי כיוון שהוא בא לידי ביטוי בסרטו של יוסף מילוא, "הוא הלך בשדות", ממנו נגזר הליהוק של אסי דיין ויוסף מילוא כאב ובנו בסרט" עד סוף הלילה "של איתן גרין. לקראת סיום" הוא הלך בשדות, "אורי נהרג בעת שהוא מפוצץ גשר בפעולת" ליל הגשרים "של הפלמ"ח, לפני מלחמת העצמאות. העיצוב הגרפי-קולנועי של רגע המוות ב"הוא הלך בשדות" מתבטא בקלז-אפ מוקפא של פני אורי המביעות השתאות, אך בבירור גם פחד, בשנייה שבה הוא נפגע ונהרג מן הפיצוץ. השנייה של המוות היא השנייה של הפחד. בגרסת איתן גרין, הקלז-אפ המוקפא של גיבור" הוא הלך בשדות" ברגע מותו חוזר בצורת קלז-אפ של ברנרד, יוסף מילוא, האב הנוצרי ב"עד סוף הלילה". תמונה זו של פני האב שהוא עצמו צילם במצלמתו, מופיעה בסצינה הנועלת את הסרט ולמעשה זו התמונה האחרונה בסרט. באמצעות תמונה זו מובלטת שוב האנלוגיה בין אורי הבן בעת נפילתו בקרב ב"הוא הלך בשדות" לבין האב שנרצח ומוקרב במקום הבן ב"עד סוף הלילה".

במכתב למשפחתו, שהוא מצרף אל התמונה שצילם, מתאר האב את הרישום שהותירה בו התמונה: "הזמן המדויק הוא שנייה של פחד. "כידוע, ברגעי פחד מוות במציאות, השניות נספרות אחת לאחת. בסרט" עד סוף הלילה "אפשר למנות כמה רגעים של פחד: העימות החוזר בין גיורא, אסי דיין, לבין איש הפרוטקשן בגילומו של עמוס לביא המאיים ברצח, סצינת התאבדותו של האב בטביעה בים והצלתו בידי שרי, אשתו של גיורא, ולבסוף סצינת הרצח של האב בשעה שהוא קורבן לירייה שנועדה לפגוע בבנו. בתמונת הסטילס שהוא עצמו צילם, הפחד הניבט מעיניו של האב הוא פחד מפני הבדידות בצל המוות הקרב. אולם בסיפור הבשורה, מוטיב הבדידות בצל המוות מופיע רק לקראת הסוף. לאורך כל הדרך, המסע של ישו לשחרור האדם תוך הקרבה עצמית מתואר כהווייה של חברותא. רק בעקבות נס אלעזר מתרחשת תפנית דרמטית בגורלו של ישו. בבשורה מסופר כי העדים לנס אלעזר הלכו וסיפרו את המעשה לכוהנים ואלה, משום שחששו כי אם יניחו לישו" הכל יאמינו בו והרומאים יבואו ויחריבו "את מקומם של הכוהנים", מאותו יום גמרו אומר להמית אותו. "ישו שהולך לקראת מותו על הצלב הולך לשם בבדידות כאשר חברו הקרוב בוגד בו ומרגע שהוא מוסגר לידי החיילים הרומאים גם אחדים מן השליחים נוטשים אותו.

אם אמנם סרטו של איתן גרין מתכתב עם" הוא הלך בשדות, "ולכך יש כמה סימוכין, אפשר לראות בגיורא, גיבור" עד סוף הלילה, "את המשכו הכמו-ביולוגי של בנו של אורי גיבור" הוא הלך בשדות. "סרט זה נפתח ומסתיים בסיפור מסגרת קצר המתרחש במלחמת ששת הימים, כשני עשורים לאחר מותו של אורי הצבר המיתולוגי. בנו של אורי הוא קצין צעיר במלחמת ששת הימים הנפגש בסיום הקרבות עם הסבא שלו, יוסף מילוא. בנו של אורי נולד לאחר שאורי עצמו נהרג בפעולת פלמ"ח שהתרחשה בשנת 1946 ועל כן לא בלתי סביר שבסרט" עד סוף הלילה "בנו של גיבור" הוא הלך בשדות "ישרת כמג"ד מילואים במלחמת לבנון. אילן יוחסין מדומיין בין הדמויות הראשיות בשני הסרטים יוצר ואריאציה על מיתוס כמקובל בכל מערכת מיתוסים כפי שטוען לוי-שטראוס. יוסף מילוא בדמות אבי המשפחה הנוצרי ב"עד סוף הלילה", ולצדו אורנה פורת בעלת המטען הנוצרי החוץ-קולנועי בדמותה של רות אשתו, ממחישים את הפן הנוצרי של הסרט. בשני המיתוסים, גם הנוצרי וגם הציוני, קיים מוטיב המוות והתחייה ועל כן הופעתם זה לצד זה בסרט ישראלי מחזקת גם היא את הפן הנוצרי. לעומת היסוד הנוצרי אצל ההורים, הישראליות מונחת בליהוק ובמידה רבה גם בעלילה. שני הבנים מייצגים שני מחזורים של לוחמים ביחידה קרבית. האח המבוגר, אסי דיין, הסתבך כמג"ד במלחמת לבנון ולאחר מכן חזר והסתבך עם פושעים בחיי הלילה של תל-אביב, אך חרף הכתם שדבק בו עדיין הוא נתפש בבחינת הצבר המיתולוגי. האח הצעיר, דני רוט, מתייצב לצדו ובעזרת חבורת מילואימניקים עם אחוות לוחמים הם אווזים בנשק כדי להרחיק את האיום של הפושעים.

לצד מקומו בנרטיב, הפן הנוצרי בא לידי ביטוי גם באיקונוגרפיה, בתפילה בכנסייה, בנוכחות הכומר, בטקס הוידוי ובטקס הקבורה. האיקונוגרפיה של הישראליות באה לביטוי בעיצוב חבורת הלוחמים, בכלי הנשק שלהם וכן בחיי הלילה והבליינות התל-אביביים. גם איפיון דמויות הנשים רומז לסיפור הבשורה — בחלוקה לדמויות 'בתולה' לעומת דמויות של נשים הוללות. דמותה של שרי אשתו של גיורא מעוצבת כעין מדונה הנושאת בהכנעה את המרורים שמזמנים לה חיי משפחה עם בן-זוג הולל ואגוצנטרי. הילה של מסירות והכנעה אופפת את שרי וברגע שהיא מצילה מטביעה את אביו של בן-זוגה ומבצעת בו החייאה בהנשמה מפה לפה, מתעוררת אסוציאציה

עם החייאתו של אלעזר השב מן המתים. בדרך זו שוב נקשרת דמותו של האב עם דמותו של אלעזר השב מן המתים. מבחינת הזיקה לנצרות, "עד סוף הלילה" הוא מעין העתק שמש, דפוס מקור, לסרט של אסי דיין" החיים על פי אגפא, "שגם בו מהדהדים מוטיבים מתוך הנצרות. למשל, בסצינת החיסול בפאב כשעובד המטבח הפלסטיני נורה בידי החיילים הישראליים, גופו הירווי קורס ומשרטט על הקיר מאחוריו צלב של דם. גם בסיום "עד סוף הלילה" בא לידי ביטוי מוטיב מובהק מן האיקונוגרפיה הנוצרית: תמונה של פִּיטָה — הבן המיוסר, אסי דיין בוכה בזרועות אשתו, המדונה המנחמת.

האנלוגיה עם סיפור הבשורה בקריאה זו של הסרט, עשויה לרמוז על "המוצא המביש" של רצח האב, המתממש הלכה למעשה ב"עד סוף הלילה". "בנצרות כמו גם בציונות, המשפחה היא נטל אידיאולוגי על" קהילה במסע. "בנצרות זו קהילת השליחים ותלמידי ישו, ובציונות זו קהילת החלוצים והגלגול שלה לחיילים-לוחמים. בסיפור הבשורה, הקהילה הנוצרית הקדומה, שנים-עשר השליחים עם קומץ תלמידיו של ישו הנלווים אליהם, מציגים אירוע של חציית סף בתרבות האנושית — נאמנות המיוסדת על קשרי דם לנאמנות מסוג חדש, נאמנות לרעיון. קידושו של רעיון מופשט, בין אם זה מונותאיזם, דמוקרטיה או אף פאשיזם, מהווה אנטי-תיזה למסורת ההשוארות השבטית וחוקי קשר הדם הנגזרים ממנה. בסיפור הבשורה מומחש רגע המעבר באופן פלסטי. בעת המסע של ישו ותלמידיו בגליל, מספר הכתוב:

"אמו ואחיו באו. הם עמדו בחוץ ושלחו לקרא לו. אותה שעה ישבו סביבו המון עם והם אמרו לו: הנה אמך ואחייך ואחיותיך בחוץ. הם מבקשים אותך'. ענה ואמר להם: "מי הם אמי ואחי"? הוא הביט כה וכה אל היושבים סביבו במעגל ואמר: "הנה אמי ואחי! כל העושה את רצון אלהים הוא אחי ואחותי ואמי" ("הבשורה על פי מרקוס פרק ג' פסוקים 31-35) מנגד לפניהם של בני משפחתו, אמו, אחיו ואחיותיו, ישו מצביע על שותפיו לרעיון וחבריו לדרכו הרעיונית ומצהיר כי הם קרובים אליו יותר מבני משפחתו אליהם הוא קשור קשר דם.

בכך מבטא הכתוב בבשורה את המעבר בתרבות האנושית מקשרי דם להתחברות בני האדם על פי עיקרון חדש ושונה — אמונה משותפת ברעיון. בסיפור הבשורה, היהודים שארי הבשר של ישו הם שמוסרים אותו לידי הרומאים לצליבה. בסרט "עד סוף הלילה" הבן מפקיר בלי דעת את אביו הנוצרי למות מכדורי הפושעים. בדומה להתרחשות במיתוס הבשורה, כדי להתנתק באופן רדיקלי מן הזיקה למבנה השוארות ולחוקי קשר הדם, גם במיתוס הציוני חייבים להקריב קורבן בתוך המשפחה. בנצרות הקדומה המעבר למונותאיזם אוניברסלי מתאפשר מרגע שפאולוס, שאול התרסי, פוטר את המצטרפים לנצרות מכל המצוות המעשיות של היהדות כולל ברית המילה. גם הציונות החילונית עשתה צעד מרחיק נגד היהדות ברגע שאישרה למצטרפים "לעלות בחומה" ולא להמתין לביאת המשיח. הווה אומר, לקחת בכוח הזרוע את ארץ ישראל שהיתה אמורה להינתן לעם הנבחר בימות המשיח מכוח ההבטחה האלוהית. כתוצאה מכך נגזר על הציונות לחיות על חרבה.

יותר מכל סצינה אחרת בסרט נחרת בזיכרון הרגע שהפושע, בגילומו של עמוס לביא, נכנס לפאב ומאיים על גיבור הסרט אסי דיין. הגיבור וחבריו ליחידה הצבאית יושבים אותה שעה סביב השולחן במעין חפלה המזכירה את הסעודה האחרונה. למראה הפושע המתפרץ, הם קמים כאיש אחד, שולפים את הרובים שלהם ומכוונים אליו והוא כמובן ממהר לסגת. הנקמה אינה מאחרת לבוא אך במקום לפגוע בגיבור, טועה הכדור בכתובת וחודר ללבו של אביו. אם נחזור לאנלוגיה עם סיפור הבשורה, הפושע המתפרץ מעורר אסוציאציה של יהודה איש קריות המסגיר את ישו לדורשי רעתו. אולם בניגוד לסיפור הבשורה, מי שמשלם את המחיר הוא האב. האב המסמל את קשר הדם ואת שושלת הדורות נופל קורבן, גם אם באופן עקיף, לאלימות שמתגדרת בה חבורת הלוחמים עם בנו העומד בראשה, חדורי רעיון מדינת-הלאום של היהודים. המשמעות של היות האב נוצרי הוא בהצבעה על המימד הנוצרי של הציונות. בכותרות הסיום של הסרט תמונת הסטילס של האב, כמו חיוך החתול של אליס, ממאנת להיעלם מן המסך. פסילת הציונות על ידי היהדות האורתודוקסית נובעת מן התחושה העמומה של היהודים שומרי המצוות כי אלה אמנם פני הדברים. הציונות, אחרי ככלות הכל, היא כיתה של הנצרות.

שכונת החלומות.

אבי נשר בשיחה עם פבלו אוטין על: "אזרח אמריקאי".

אני מבין שראית את "אזרח אמריקאי" בפעם הראשונה רק עכשיו, לקראת החוברת הזאת. איך ניגשת אליו?

הגעתי לצפייה באמביוולנטיות מסוימת והיו לכך כמה סיבות. ראשית, אני מאוד אוהב סרטי ספורט, כמו למשל "שדה החלומות", "מעריצה צמודה", "תרגילים בהתבגרות", "או" ("Slap Shot" שזכה בארץ לשם המופרך": חבורתו של פול ניומן) של ג'ורג' רוי היל שראיתי אין-סוף פעמים. אני אוהב בעיקר את הפן הלא-מטפורי של הסרטים האלה. כלומר, ישנם סרטי ספורט כמו "רוקי", "המציגים את הספורט כאגדה, אך כילד שגדל עם אבא שלו באצטדיון בלומפילד וחטף מכות מאוהדי בית"ר ירושלים, הספורט הוא לי לא דבר מטפיזי, אלא דבר פיזי שאני חווה באמוציה עמוקה מאוד. לכן, אחד החששות היה ש"אזרח אמריקאי" יהיה סרט מסוג זה, סרט אגדה המשתמש בספורט כמשל. בארץ לא עושים הרבה סרטי ספורט, כי זה נחשב לז'אנר לא מצליח. ואם לא די בכך, במעט סרטי הספורט שנעשו כאן הספורט הוא לא הדבר המרכזי בהם, אלא הדבר שליד. אצל אורי זוהר למשל, בסרט כמו "עיניים גדולות", הכדורסל הוא לא נושא הסרט. כדורסל זה מה שאורי זוהר מאמן, אריק איינשטיין משחק, אבל נושא הסרט הוא חיי האהבה שלהם. אפילו ב"בלומפילד", "סרט שאורי זוהר עשה עם ריצ'רד האריס, הכדורגל לא ממש במרכז. ו"השכונה שלנו", "הוא לא סרט על ספורט, אלא על פוליטיקה. גם ב-"גמר גביע" של ערן ריקליס הספורט ברקע, וגם אצלי, ב-"סוף העולם שמאלה" השימוש בקריקט יותר מטפורי. הסרט שלי הוא לא על קריקט. וזה דבר לגיטימי לחלוטין.

הדבר השני שעורר בי חששות והקשה עליי עוד יותר לגשת לצפייה ב"אזרח אמריקאי", "היא העובדה שאני עצמי חוויתי חוויה דומה לזו המתוארת בסרט, כי אני שיחקתי כדורסל בהפועל רמת-גן בשנת העלייה שלהם לליגה הלאומית, בשנות ה-70 –המוקדמות. באותה תקופה סטיב קפלן הגיע לארץ. קפלן היה שחקן טוב מאתנו בשמונה דרגות לפחות, הוא היה באמת שחקן מפואר. למעשה אנחנו היינו חבורת הסטטיסטים במופע שלו והוא אכן עשה פלאים. הוא העלה את הפועל רמת-גן לליגה הלאומית. המגרש היה שייך לחברת החשמל והוא היה מקבל את הצ'קים שלו בבית ההסתדרות ברמת-גן. זה אפילו לא היה ברמת גן, זה היה בגבעתיים, ליד קולנוע "שביט", בשיכונים. הוא בא מאמריקה, מאוניברסיטת "ראטגרס" וזו הייתה חוויה מאוד מעניינת לראות בן-אדם שבעצם גדול על מידותינו. טיפה כמו" גוליבר בארץ הגמדים", לא רק בקומתו, אלא גם ברמתו ובגישתו לכדורסל. הדמיון בין סטיב לבין הכדורסלן ב"אזרח אמריקאי" ("גאי גארנר") משמעותי רק בעובדה ששחקן אמריקאי מצוין מגיע לעיר קטנה וזניחה. אני לא הייתי מבכירי שחקני הקבוצה, נהפוך הוא. ערכי המוסף להפועל רמת-גן באותה תקופה היה שגדלתי באמריקה ונהפכתי במידה מסוימת ל"איצ'ו אביטל" של סטיב. לא הייתי עיתונאי ספורט, הייתי שחקן — לא מזהיר במיוחד — אבל אני זה שהיה החבר שלו במשך העונה.

הדבר השלישי שהטריד אותי היה שהסרט משנת 92 ואתה תמיד חושש שסרטים מתיישנים. ישבתי וראיתי את הסרט עם כל החששות האלה בפעם ראשונה והוא היה לי פשוט עונג צרוף. הדבר המופלא בסרט — מעבר להופעתו הנהדרת של איצ'ו אביטל, שלא ראיתי אותו לפני כן בקולנוע — זה שהוא לוקח את הכדורסל מאוד ברצינות. הכדורסל הוא הדבר עצמו ולא הדבר ליד. וזה משהו נדיר, אפילו בסרטי ספורט אמריקאיים. בסרט כמו "מעריצה צמודה", "לקווין קוסטנר יש אובססיה לספורט ולסוזן סרנדון יש אובססיה לספורט. הסרט הוא לא על קווין וסוזן כשהספורט בצד, אלא על הספורט עם קווין וסוזן בצד. וזה הבדל מאוד מהותי. אותו הדבר הרגשתי בנוגע ל"אזרח אמריקאי".

ומה מיוחד בכדורסל כפי שהוא מתואר ב-"אזרח אמריקאי"?

הדבר הראשון הבולט לעין ב"אזרח אמריקאי" הוא שהכדורסל בסרט עשוי טוב, כלומר, בצורה אמינה. ב"עיניים גדולות" הכדורסל מצולם באלפי קאטים. יש המון זיופים, ולא נראה לך שהשחקנים על המגרש יודעים באמת מה הם עושים. ב"אזרח אמריקאי" השחקנים זזים כמו מקצוענים, וג'יבור הסרט בעצמו, גאי גארנר משחק

וזז כמו כדורסלן. וזה דבר די נדיר. בדרך כלל, כשמצלמים כדורסל בקולנוע, נוהגים לחתוך הרבה, וזה גורע מהאמינות. כלומר, אם מישהו קולע מבחוץ אתה כצופה רוצה להיות מסוגל להישאר בלונג שוט ולראות את הכדור נכנס ולא שיהיה קאט ואז לראות את הכדור נכנס. ב"אזרח אמריקאי" רוב הזמן איתן נשאר בשוט הפתוח וזה יוצר תחושה חזקה מאוד של משחק ושל מציאות.

זה מביא אותי לדבר השני הנפלא בסרט והוא שבאמצעות הכבוד שהוא נותן לכדורסל, הוא מצליח להתייחס אליו כאמנות. שחקני כדורסל אמיתיים הם אמנים, מה ששחקנים כמו מייקל ג'ורדן ומג'יק ג'ונסון עשו זה סוג של אומנות. אני זוכר שלסטיב קפלן, להיות במגרש היתה דרך לבטא את עצמו, ולי, בעבר, לשחק ליד סטיב קפלן היה כמו לעבוד על הסט של במאי נערץ ברמתו של קן לויץ. 'הרגשתי שאני רואה אמן ייחודי מאוד עוסק באמנות שלו. ב"אזרח אמריקאי" איתן עושה משהו יפה ואומר: "כדורסל זה כמו קולנוע". כלומר, כדורסל הוא לא פחות לגיטימי כאמנות מן הקולנוע — וזו אמירה מאוד מעניינת ונדירה.

מאחר שבסרטים של איתן אנו מוצאים תמיד את החלום ושברו — במקרה של "אזרח אמריקאי" מדובר בעיתונאי שלא ייסע לעולם לאמריקה והאפילפסיה קטעה את הקריירה שלו כפסנתרן — הסרט נגמר בטון קצת אפרורי, ועם זאת, הסרט מצביע באופן ברור מאוד שלכדורסל, כמו למוזיקה וכמו לקולנוע, יש הכוח להרים אותך משגרת חייך. במובן הזה הוא אמנות.

בהקשר זה, "אזרח אמריקאי" מצביע על דבר מהותי ונפלא בנוגע לכדורסל ולאנשים שמשחקים אותו. מפני שהם אמנים, ברגע שהמשחק מתחיל, לא חשוב אם זה מדיסון סקוור גרדן או מגרש כדורסל בשיכון של חברת חשמל — האמן תמיד עושה את הדבר שלו. וזה מאוד מהותי לסרט. לכן אני חושב שיש משמעות גדולה לכך שהסרט מתרחש באשדוד, שמוצגת כעירייה שכוחת אל. לדוגמה, יש סצנה החוזרת בסרטי ספורט מן השורה וזו הסצנה שאנשים הולכים ברחוב ושני חברים עוצרים את המכונית ואומרים "בואו חברה". "יש רגע כזה ב"אזרח אמריקאי". את הרגע הזה אפשר להשוות לרגע דומה בסרט כמו "ימים של תהילה" שזה אחד מסרטי הכדורסל האולטימטיביים, שנעשה בשנות ה-80 — המאוחרות בארה"ב בכיכובם של ג'ין הקמן ודניס הופר. בסרט מספרים על קבוצת כדורסל באינדיאנה, ואינדיאנה איננה אשדוד — העיר מתוחכמת יותר, הכדורסל מתוחכם יותר, ואיתן מודע לכך מאוד ומכיר את הסצנות שאנשים הולכים בהן ברחוב ובאה מכונית ונעצרת ומתחיל הדיון" כן נשתה, לא נשתה. "ב"אזרח אמריקאי" סצנה כזאת מתחילה אבל שום דבר לא קורה. הוא משאיר את הכול ללא ניצוצות או זוהר. יש בסגנון של איתן משהו מאוד ישראלי במובן הזה. בעיניי הסרט מתרחש ב"שיכון חברת חשמל". כלומר, בארץ, אפילו החלומות שלנו הם שכונתיים. איתן לוקח את מושג "השכונה" ומוציא ממנו ערך מוסף. הוא מכבד את השכונה. ישנה מורשת בקולנוע הישראלי שעוסקת בשכונתיות, לעתים השכונתיות הזאת מוצגת באור חיובי, אך לרוב היא מוצגת כסוג של ברבריות, כמו למשל בסרט "עיניים גדולות" של אורי זוהר. אם איתן היה מביים את "אזרח אמריקאי" בצורה ההוליוודית, עם שינויי פוקוס קיצוניים, תנועות מצלמה ועריכה בולטת, זה היה פוגם בטון של הסרט. כי אם אתה לוקח אסתטיקה קולנועית אגרסיבית למקום שמעצם הגדרתו הוא מקום של שיכונים, מקום פשוט, אז אתה יוצר סתירה קיצונית, ויוצר בסופו של דבר משהו שהוא אגדה. איתן אומר לצופה: "תשמע, זה שיכון חברת חשמל, זו עיר קטנה". ועם זאת, בלי להשתמש בשפה קולנועית אגרסיבית הוא מסוגל להראות לנו שבכל זאת במקום הזה יש אמן אחד גדול ומבקר אחד גדול. נהוג לומר: אל תעשה את התורה קרדום לחפור בו. כלומר, אל תהפוך את התורה למקצוע, לימוד תורה זה דבר בפני עצמו. הכוכב האמריקאי כן מקבל את הכסף, לא מקבל את הכסף, זה לא משנה הוא גומר את העונה והוא מסכן את הברך שלו מפני שכדורסל זה ערך בפני עצמו וזה דבר מאוד יפה שקורה בסרט. הוא כמו כנר שנותן את הקונצרט האחרון שלו. כאן האמירה של איתן היא שלא משנה מה המקום: אמנות היא אמנות, וזה נפלא בעיניי.

הפתיע אותי בסרט שאיתן לא מנצל עד הסוף את המתח של סוף המשחק, הרגעים האחרונים במשחק הם לא על" הכול או לא-כול. "הוא יכול היה לעשות סצנה שבה הם מפסידים בשתי נקודות ומייקל צריך לקלוע שלשה כדי להפוך את התוצאה ברגע האחרון ולנצח בנקודה אחת.

אני דווקא מאוד אהבתי את זה, בגלל שהוא לא מרביץ לך בראש. הוא לא תופס אותך באוזן ומטלטל אותך. לדוגמה, ב"סוף העולם שמאלה" אפשר היה לעשות שבאופן קלאסי, המרוקאים והיהודים מתאחדים ומצליחים לנצח את הבריטים. אבל הם לא מנצחים ולא כלום. הם אפילו לא מצליחים להבקיע, והמשחק מתפוצץ. ומשהו דומה קורה אצל איתן. כי מה שאני אוהב בו זה שלמרות שיש בסרטים שלו ממד של חלום, הוא מאוד נאמן לחיים והמציאות תמיד חזקה יותר מהחלום. הוא לא נותן לעצמו לרוץ למקומות קולנועיים מניפולטיביים.

איך אתה תופס את הסגנון של איתן?

יש משהו מאוד יפה באופן שהסרטים של איתן מצולמים וערוכים. הם נראים פשוטים, אין לו קאטים בולטים או תנועות מצלמה מטורפות על מנוף. סגנון הבימוי והעריכה הוא מאוד "ברסוני", כמו ב"הכייס". הפשטות הזאת יפה, כי היא לא גוררת תשומת לב, לא לבמאי ולא לצלם, וזה נותן לך פשוט ללכת לאיבוד בתוך הסרט. איתן באמת שם את עצמו מאחורי המצלמה במובן הכי יפה של המלה. היום, ברוב הסרטים אתה מרגיש מודעות מלאה לכך שהם "סרטים", "שמישהו עומד מאחוריהם, שמישהו צילם ומישהו ערך. איתן נותן לסרט לקרות ואתה מקבל לחלוטין את הדמויות האלו כאנשים חיים. הוא עושה את הדברים האלמנטאריים שצריך לעשות כדי לספר סיפור, אבל לא מדובר במניפולציה בוטה. למשל, השחקנים לא מתחרים על גביע המדינה, אין דברים מוגזמים, הכול נשאר מאוד מינורי. וזה משהו מאוד ישראלי בעיני. כלומר, אם אתה לוקח סרט פשע של ברסון ומשווה אותו לסרט פשע של אנרי ורני — במאי שעשה סרטי פשע עם אלן דלון — תראה שכאשר הקולנוע הצרפתי חיקה את סרטי הפשע של הקולנוע האמריקאי, הגיע ברסון ועשה את "הכייס" בלי שום פירוטכניקה אמריקאית. איתן גרין לוקח את סרטי הספורט, שהם סרטים אמריקאים מובהקים, ועושה מהם משהו אחר, משהו מאוד ישראלי.

אחת הבעיות שהיו לקולנוע הישראלי במשך השנים היא דווקא זו שאיש לא העז להגדיר אסתטיקה ישראלית. היה נראה שהסרטים "חסרי אסתטיקה".

איתן למד במחזור הראשון של החוג לקולנוע באוניברסיטה, אני באתי מקולומביה. כשהתחלנו לביים זו הייתה בעצם ההתחלה של יוצרים שלמדו בבית ספר לקולנוע והיתה להם מודעות חריפה לעולם קולנועי. דור היוצרים שלפני כן, הוא דור שבא מהתיאטרון או מהספרות. הפנר הוא סופר שגם עשה סרטים, קישון היה סופר שגם עשה סרטים. בהקשר זה, קישון אמר פעם לגורפינקל: "הטקסט הוא מה שחשוב". כמובן שלאורי זוהר יש עולם קולנועי, אבל אם תשים לב, הוא משתנה אם גורפינקל מצלם או אם אדם גרינברג מצלם. כלומר, עדיין בעולם של אורי זוהר, הצלם מאוד מכריע. אצל איתן לא משנה מי מצלם. ראיית העולם הקולנועית שלו דומה בכל סרטיו. מדובר בראיית עולם קולנועית של היוצר. נוסף על זה, הקולנוע של איתן הוא קולנוע של יוצר משכיל. וזה גם דבר מאוד מרתק, כי הידע המדעי של גיבור הסרט, עיתונאי כדורסל, מזכיר לי את תל-אביב של שנות ה-70 — כאשר איתן היה חבר מערכת בעיתון קולנוע בשם "קלז-אפ" ואני הייתי חבר מערכת בעיתון ההפוך, העיתון של נחמן אינגבר, שנקרא "קולנוע". בדרך התל-אביבית היתה כמובן יריבות ואיבה בין שתי הקבוצות, יריבות מיותרת לחלוטין. אבל אחד הדברים היפים ביריבות הזאת היתה הרמה המדהימה של שליטה וידע. עד היום אתה יכול לשאול את איתן מי היה עוזר הבמאי השלישי של ברסון ב"הנידון למוות ברח" והוא ידע את זה. יכולת לשאול את נחמן אינגבר משהו דומה וגם הוא ידע. וכל זה קורה בתל-אביב, כשג'ורג' עובדיה עושה סרט. זה לא הוליווד וזה לא פריז, אבל הידענות המופלגת גורמת לך להרגיש שאתה שם בזמן אמת. מאיר שניצר ואני היינו יושבים שעות ומנסים למצוא שאלת טריוויה בקולנוע שהשני לא יידע את התשובה עליה. היינו מגיעים לרמות של פרטים כגון: מי היה צלם הצוות המשני ב"ריו בראבו"? "אבל זה נפלא, כי זו אובססיה לדבר שאתה מחשיב אותו גדול ממך. אתה נאחז בו והוא מניף אותך מעלה.

אתה יכול לחשוב על הפער הקיים בדמותו של איתן בין ההערצה לקולנוע לבין הפשטות בשפה הקולנועית? כי האינסטינקט שלי אומר שהערצה כזאת מולידה בדרך כלל קולנוע דומה יותר לזה של טרנטינו, גדוש מחוות קולנועיות.

אני רואה את ההשכלה הקולנועית של איתן בסרטיו בדרך הפוכה. כלומר, דווקא בחוסר השימוש בקלישאות של סרטי ספורט תקינים, בהיעדר התאורה הנפלאה ותנועות המצלמה המרשימות. ההשכלה הקולנועית שלו שוכנת דווקא בפשטות שהוא

בוחר לביים בה. מאחר שהוא מכיר את כל הסרטים והבמאים, הוא בוחר להתרחק מהם כשהוא עושה את הסרט שלו. איתן מספר סיפור פשוט מבפנים, בגובה העין, הוא לא נופל למלכודת של ציטוט מסרטי ספורט אבל ברור לך שהאיש שעשה את "אזרח אמריקאי" מכיר קולנוע כמו שהדמות של איצ'ו אביטל מכירה את ה-NBA – כלומר, ברור לך שאיתן מזדהה עם הדמות שלו ולא עם הכדורסלן. אתה מזדהה בקלות את הדמויות שאיתן מזדהה אתן בסרטיו. איתן הוא האדם עם החלום. הוא לא האדם שייסע לאמריקה, הוא זה שיישאר בישראל וכך אף על פי שיש לו שליטה עצומה בהיסטוריה של הקולנוע, הבחירה בסגנון האישי שלו מודעת מאוד: הסרט נגמר בדולי אאוט מקיר חדרו של הדמות של איצ'ו אביטל, המלא בתמונות של כוכבי ה-NBA. – לאיתן מדובר בדולי אאוט מהקולנוע. הוא אומר: "אני מכיר את כל העולם הזה, עם הכוכבים, הבמאים, הסרטים וכו'. 'אבל אני סיפרתי לכם את הסיפור מאיפה שאני חוויתי אותו. "ב"אזרח אמריקאי" אנחנו גומרים בחלום שהיה, וכאן הסרט מתחבר גם ל"חלומי של הנרי", ל"זולגות הדמעות מעצמן" ולכל הסרטים האחרים שלו שיש בהם חלום, שבעצם אינו ניתן להגשמה. ועם זאת, אף על פי שאי אפשר לממש אותו, לחלום עצמו יש ערך מוסף מעצם קיומו. החלום עצמו (הקולנוע, הכדורסל) הוא המאפשר לנו להתרומם מעל למציאות שלנו האפרורית והפשוטה מאוד.

שמי זרחין בשיחה עם פבלו אוטין על "זולגות הדמעות מעצמן".

הצפייה ב"זולגות הדמעות מעצמן" גורמת לשתיקה רצופה וענוגה. מדובר בסרט סוחף. ועם זאת, קשה להבין מאיפה להתחיל את הדיון עליו.

בוא נתחיל מהלב של הסרט, הגיבור שלו. כמו תמיד אצל איתן, הגיבור הוא הלב. אלא שהפעם יש קושי מיוחד בהגדרה הזאת, הרי" לב "הוא מונח רגשי בדרך כלל וכאן מדובר בגיבור שהתנהלותו הרגשית יוצרת בעיות לא פשוטות. קוראים לו יצחק אבל הוא אינו צוחק. אולי חיוך אחד קטן או שניים, לא יותר מזה. רוב הזמן הבעתו מחוקה, קפואה, פרצוף פוקר מושלם. יצחק (אבי גרייניק) אינו צוחק אבל גם לא בוכה, למרות שהוא מעיד על עצמו שהוא בכיין גדול, כזה שלא מצליח להשתלט על דמעותיו ועל בכיו. בעיני עצמו ואולי גם בעיני הקרובים אליו הוא רגשן חסר תקנה, רגשנותו אפילו חוסמת את דרכו אל רישיון הנהיגה הנכסף. אבל אחרי מבט אחד או שניים אתה רואה שמדובר בדימוי עצמי שגוי. יצחק לא צוחק ולא בוכה וגם לא מתאהב או מתגרה או מתעצבן. הוא אינו מסוגל להביע רגש. יותר מזה — הוא לא ממש מסוגל לחוות את רגשותיו שמבעבעים אי שם בעומק בטנו ולעיתים רותחים ומתפרצים החוצה במזרקה של דמעות. יצחק הוא נכה.

מוזר, כי על פניו נראה שמדובר ב"ילד טוב, רגיש, זקוק למגננות של הוריו שאיתם הוא עדיין גר ועובד.

ולכן נדמה לנו, כפי שגם נדמה ליצחק ולהוריו, שהוא צריך להתבגר. בדרך כלל אנו תופסים את תהליך הגדילה כהליכה אל האופק, אל השליטה העצמית וריסון הרגש והיצר. ב"זולגות הדמעות מעצמן" התבגרותו של יצחק קשורה דווקא למציאת היכולת להשתחרר, ללכת אל מה שנתפס בדרך כלל כהתנהגות ילדותית. כדי להפוך ולהיות "נערי שגדל" — כמו שאומר השיר הפותח את הסרט וגם גורם לגיבור לפרוץ בבכי בסיומו — הוא צריך קודם לתת דרור לרגשותיו וליצריו ולשבור את האופק הזה שכבר הפך אותו לרובוט. הדברים האלה, אומר הסרט, לא יכולים להישאר בתוכו לנצח, ולראיה — הרגש החבוי של יצחק נעשה מעין ישות עצמאית המחפשת נתיב החוצה ומוצאת אותו דרך אותן דמעות שמתמרדות ופשוט בורחות, יוצאות לחופשי. באופן מוזר, דווקא המבוגרים בסרט נראים הרבה יותר ילדותיים מהגיבור, אין להם שום קושי בביטוי רגשותיהם. כשאבא של יצחק (אריה מוסקונה) שוכב במיטתו לאחר התקף הלב ובאים הילדים הקטנים מהגן של אשתו ושואלים אותו איפה הלב, בטבעיות בלתי אמצעית הוא פותח את החולצה ומראה להם את האזור המדובר. הוא יודע איפה הלב ונגיש לגמרי לרגשותיו. וכדי להדגיש את העניין הזה ולהאיר אותו באור אירוני באה אחר כך הסצינה שבה אחת האמהות מתלוננת בפני הגננת על שהאבא חשף לפני הילדים משהו שאינם מסוגלים להתמודד איתו. הוריו של יצחק מתנגחים, מתקוטטים, הכל אצלם בחוץ, ויצחק שוכב במיטתו ומאזין להם בפרצוף חתום, אולי הוא שומר ומגן עליהם מפני עצמם. מאותה סיבה הוא נזף באבא שלו שלא מצליח לשלוט בתשוקתו לאכול למרות שהוא יודע שזה עלול להחמיר את מצבו. באחד הרגעים היפים בסרט מתפרץ האבא על יצחק ואומר לו שהוא לא יכול להתאפק מלאכול וגם לא רוצה להתאפק. יצחק מקבל את הפרץ הרגשי הזה ומיד אחר כך השניים יושבים במסעדה וזוללים בשמחה את כל מה שאסור. אבל זה קורה בשלב מאוחר יחסית בסרט. בשלבים מוקדמים יותר יצחק מתפקד לעיתים כמו שוטר ויותר כאבא מאשר כבן. אמו של יצחק (יעל שטרן) אמנם פחות אימפולסיבית מהאבא, אבל גם היא ישירה ויצרית לא פעם. אולי זה מה שהופך אותה לגננת טובה. בכלל, יצחק חי בתוך גן ילדים, בתקווה שיבין את הרמז, והוא אכן מבין.

וישנה הסצינה שבה יצחק רואה סרט ובוכה. האם שם הוא מרשה לעצמו להרגיש?

אין סתירה בעיני. סרטים הרי מתקשרים ישירות עם התת-מודע ומפעילים את בלוטות הדמעה שלנו, לעיתים אף בניגוד לרצונו. סרטים מתקשרים עם המקום הפנימי הזה של יצחק שבו הרגש חבוי ומדוכא. כנראה שהליכה לסרט עצוב זו המתנה שיצחק נותן לרגשותיו החבויים. כמו שלוקחים ילדים לגינה או לארגז החול כדי

ש"שתוללו ויוציאו עודפים של מרץ, "כך יצחק לוקח את רגשותיו לסרט כדי לתת להם להתאווור...אני מניח שזו גם דרכו של איתן להגיד משהו על הקולנוע. האמירה הזאת נכונה, במהופך אמנם, גם ביחס למופעי השירה הגודשים את הסרט. שם, באירועי השירה בציבור, זו הבעה של רגש באופן יזום, טקס של הבעת רגש. אנשים מתקבצים לאירוע חברתי שמטרתו לשיר יחד, להרגיש יחד, להתרגש יחד. יצחק יושב בצד ועוקב אחר הנוכחים בפרצוף הפוקר שלו. הוא אפילו לא מפזם. בשלב מסוים בסרט יצחק אכן מגיע למודעות מסוימת ביחס לבעיה שלו ואז הוא פותח בכמה נסיונות, חלקם ממש אלימים, שמטרתם לשבור את המחסום ולהוציא את הרגש החוצה. הוא מחזר אחרי הזמרת (מיטל טרבלסי) בתוקפנות, מאלץ אותה לצאת אתו. הוא עוקב ומציץ לזוג שהולך הצידה להתחרמן ואחר כך תובע נשיקה מהזמרת, כי כך הבין שיש לעשות ולא כי התאווה לזה באמת. הוא הולך מכות עם החברה ששרים בגסות בהופעה, מבקש לרסן באלימות את ההתפרצות היצרית שלהם שפוגעת בזמרת. הוא תובע את שלו בתוקפנות ובדרך הזאת הוא גם תובע מעצמו להרגיש. וזה אומר דווקא משהו נורא יפה: יצחק רוצה להרגיש. ואכן, בסך הכול הסרט מספר על ילד שרוצה להרגיש, אך מבין שיש לו בעיה. ולכן הוא יוצא לשדוד את הרגש, לתקוף את העולם שאותו הוא לא מצליח לחוות כפי שהיה רוצה. כל הדברים האלה מתגבשים אצלו לאיזשהו כעס נורא גדול, שהוא צעד חשוב בהתפתחותו הרגשית. שיא התוקפנות והכעס מוצאים ביטוי מפתיע מבחינה סגנונית לקראת סוף הסרט, בסצינת המעקב של יצחק אחר המכונית של הבוחן, סצינה שאפילו מעלה בזיכרון את מרדף המשאית הגדולה אחר המכונית הקטנה ב"דואל" של שפילברג. הרגע שהמעקב מגיע לשיאו ויצחק ממש מתחיל ללכת מכות עם הבוחן, הוא גם הרגע שהמשטרה מגיעה. אנו מגלים שהבוחן הוא אכן איש מושחת ובמקביל מגלים את השוטרת המוכרת לנו ככלה מתחילת הסרט (יעל נביא). יצחק והשוטרת הביאו ללכידתו של האיש הרע, יצחק מסיבות רגשיות ופנימיות, השוטרת מסיבות מקצועיות. והנה כך הדברים מתחברים, הסיר מוצא את המכסה. איבוד האיפוק הביא את יצחק לזוגיות עם שוטרת...אירוני משהו, אבל חכם ומרגש. התהליך הזה של איבוד הרסן והאיפוק בא לדעתי גם לביטוי סגנוני. צריך אמנם לחפש את זה היטב, הרי איתן עצמו מאוד מאופק, אבל נדמה לי שהסרט נעשה חריף יותר לקראת סיומו ובמידה מסוימת אפילו רגשני.

דיברנו עד כה בעיקר על הסיפור והדמויות. מה בנוגע לסגנון הבימוי, אמצעי ההבעה?

בעצם, ההפרדה הזאת לא קיימת אצל איתן, אין מקום ברור שבו נגמרת זהותו כתסריטאי ומתחילה זהותו כבמאי, וזה אחד מהדברים שאני נורא אוהב בסרטים שלו. למשל הליהוק. אני לא מצליח להעלות בדעתי ליהוק אחר לתפקיד יצחק מאשר אבי גרייניק, עד כי דומה שהתסריט נכתב במיוחד בשבילו. גרייניק, לפחות בתקופה בה נעשה הסרט, היה מזוהה כסטנדאפיסט, כליצן. יש לו גם פנים כאלה, קצת ליצניות. כך שפרצוף הפוקר שכביכול נכפה עליו מקבל עוצמה מיוחדת של כאב. כאילו שהפנים משתוקקות להביע, כמהות להפגין רגש, אך משהו חזק מונע מהן ומדכא אותן. הרגע הבולט ביותר בהקשר הזה הוא השוט שבו בפעם הראשונה נגלות הדמעות במשך הסט. מדובר באחד השוטים המוזרים והמטלטלים ביותר שאני מכיר. זהו קלוז-אפ חמור: הראש של אבי גרייניק מסתובב אל המצלמה, קצת כפי שמקובל בסרטי אימה, ומה שנגלה לעין זה פנים שטופי דמעה באופן לא ממש טבעי. יש משהו מצויר בדמעות הללו. כאילו לדמעות יש אופי משל עצמן. הן אינן זולגות על פרצוף בוכה או מעוות מכאב כלשהו, אלא על פרצוף חתום, פני פוקר. אני חושב שהעיצוב הזה של הפריים — שהמרכיב המשמעותי ביותר בו מבחינה ציורית הוא פניו של גרייניק ומפגשן עם הדמעות — הוא מהאמירות הסגנוניות האיתן-גריניות הטיפוסיות.

כיצד אתה מסביר את הפער הזה בין העובדה שהסרטים של איתן גרין מרגשים מאוד, אך צורת הביטוי שלו, השפה הקולנועית, אינה מנסה להעצים את הרגש, אלא מאוד מאופקת ופשוטה? כיצד מגשרים על ההבדל הזה בין צורה ותוכן?

כביכול האמירה של איתן היא: "שהדמויות ירגשו, לא אני, "אבל רק כביכול, כי הסרט מרגש בכליותו. אצל איתן הסגנון בונה את עולמו של הגיבור ו"נכנע" לגמרי לאופיו, לתכונותיו ולמצבו הנפשי והפיסי מבלי להתחרות בו או לכפות עליו אמירות. הסגנון הוא נוף דמותו של הגיבור ולכן יכול להשתנות מסרט לסרט על פי זהותו של הגיבור, ועדיין יישמר הייחוד של איתן כי העיקרון של עמדתו כמספר אל מול דמויותיו הוא

עקרון קבוע שיש לו גם צביון מוסרי והומאני. אני חושב שמה שבעיקר מרגש הוא האופן שאיתן מאפשר לגיבוריו להסתכל על עצמם, יותר מאשר האופן שהוא עצמו מסתכל עליהם, ובעצם — מבחינה איתן גרינית — אלה שני צדדים של אותה מטבע. הסגנון ה"פשוט" של זולגות הדמעות מעצמן, "סגנון שיש בו נזירות, ישירות והסתפקות במועט, בונה עולם טבעי לגיבור הזה הסובל מעוני רגשי. אלא שהלאקוניות הסגנונית הזאת דווקא מחריפה את כיסופיו וגעגועיו של הגיבור לחוויה רגשית אמיתית וכך הופכת בעיני את הסרט הזה לאחד המרגשים ביותר שאני מכיר. אני חושב שהעיקרון של איתן אינו איפוק וריסון אלא פשוט, משמעת פנימית ונאמנות מוחלטת לגיבור סרטו. בחוויה שלי כצופה בסרט הזה יש ניקיון, תום וטוהר, כמעט כמו מול שיר, או יותר נכון — פזמון. כך שלא במקרה הסרט עוסק בשירים ובשירה, ולא במובן ה"משורי" אלא דווקא במובן הפזמוני, הפשוט, הישיר יותר, הסנטימנטאלי והפופולרי יותר. הסרט עצמו דומה קצת לפזמון.

איתן נוהג להגיד שהאויב הגדול של הפשטות הוא העליבות. והוא מנסה לשמור על סגנון מאוד פשוט, בלי תנועות מצלמה שמושכות תשומת לב, או זוויות מיוחדות. אני אספר לך משהו בהקשר הזה. איתן היה מורה שלי באוניברסיטה. באחד השיעורים הוצג תרגיל בימיו שהיה בו שוט שמצולם מתוך מקרר. מסוג השוטים השכיחים,

33

בעיקר בתרגילי סטודנטים, שכאשר בסצינה נפתחת דלת המקרר עושים קאט אל זזית שצולמה מתוכו. איתן ראה את התרגיל ושאל "האם זו נקודת מבטו של הקוטג'?" של העגבניה? מי רואה את זה בכלל. "אני חושב שאיתן — בסרטים שלו ולא בהכרח בסרטים של אחרים — מעדיף את הראייה הטבעית. בכלל, המושג" טבעי "מאוד רלוונטי לו. אני חושב שבסופו של דבר איתן יוצא כנגד הדברים העלולים ליצור עיוות של דמות או של דרכי ראייה. בעיני זה בא מתוך הכבוד שהוא נותן לדמויות ומתוך הידידותיות שבה הוא עוטף אותן.

34 **סצנת הטסט עצמו מתחילה בשוט שמציג את נקודת המבט של יצחק שכבר העיד באוזניו על בעייתו — ברגע שמתחילות הדמעות לרדת ראייתו מתערפלת. אלא שכרגע השוט מציג ראייה צלולה לגמרי. המשך הסצינה מציג טסט שמתנהל על מי מנוחות. יצחק נוהג בבטחה, פניו קפואות. הבוחן קורקטי, כמעט משועמם. הציפייה שלנו לכישלון המובטח ולעומתה ההתנהלות החלקה של הטסט יוצרות מתח שהולך ומתעצם. כשמגיע השלב שהבוחן מבקש מיצחק להדגים חניה, הפעולה מתפרקת לשוטים סגורים ומדויקים. אנו רואים את תנועת היד על מוט ההילוכים וחותרים לשוט סגור שבו נראה הפגוש האחורי של המכונית מתקרב אל הפגוש של מכונית אחרת. באופן טבעי אנו אומרים לעצמנו "בטח עכשיו הוא ייכנס במכונית וייכשל בטסט", אלא שכלום לא משתבש. יצחק מצליח לחנות בצורה מרשימה, מרחק מדויק של סנטימטרים ספורים מן המכונית שמאחוריו. השוט הזה חוזר שוב, וגם הפעם יצחק לא מפשל. הוא באמת נוהג טוב והשוטינג המאורגן והמדויק מממש את ההתרשמות הזאת היטב ומחציץ את אופיו של הגיבור. כבר נדמה שהפעם ההצלחה בכיסו. אנחנו כבר נושמים לרווחה. ואז הבוחן מבקש ממנו לעקוף מכונית שלפניהם וכאן מתחילה ההסתבכות. לפתע הכביש מכיל איזושהי הפרעה שיש להתגבר עליה. אנו רואים אותה בשוט של נקודת מבטו של יצחק, בסך הכל מדובר בטנדר שנוסע לאיטו כי הוא נושא מטען חורג, הכביש אינו עמוס בכלל, משימת העקיפה נראית קלה ביותר. יצחק מתחיל לעקוף ואז בבת אחת הכל מתקלקל. הוא כמעט מסתבך בתאונה. אני חושב שפעולת העקיפה עצמה בעייתית בשבילו, אולי כי יש בה משהו תחרותי, הוא אמור להתחרות במישהו ולהשאיר אותו מאחור. יש לפעולה הזאת ממדים רגשיים, יצריים, יש בה תוקפנות, וכאן בדיוק יצחק מסתבך ונכשל בטסט. אותו שוט של נקודת מבט שהציג קודם ראייה צלולה והתקדמות חלקה מציג כרגע איבוד עשתונות עד כדי הסתכנות. הרגע הזה מבהיל ממש מכיוון שהוא נוחת בהפתעה מוחלטת דווקא אחרי שכבר הרגשנו שהפעם יצחק יצליח. המכונית סוטה מהכביש ונעצרת. עכשיו אנו עוברים לקלוז אפ של הבוחן. האימה רשומה עליו, שפתיו חשוקות, הוא מתנשם ומתנשף ואומר ליצחק, כמעט צועק: "אתה רוצה להרוג אותי?!" הוא היסטרי לגמרי. ואז אנו עוברים לקלוז אפ שדיברנו עליו קודם. יצחק מפנה את עורפו אל הבוחן וכעבור כמה רגעים מסובב את פניו אליו ואלינו. כאמור, הדמעות שוטפות את פניו של יצחק אך הבעתו חתומה, וזה בולט יותר לנוכח פניו עזות ההבעה של הבוחן. יצחק מסביר מה קורה לו: "אני לא רואה כלום, זה מה שקורה לי תמיד. מה אני אעשה, אני נהג מצוין, ראית. "הבעיה של יצחק היא אכן בעיית ראייה. אבל מה הוא לא רואה? לא רואה החוצה, או לא רואה פנימה? בשאלה הזאת הסרט מתעסק. הדמעות זולגות מכל הנקבוביות, משני צדי העיניים. וכך מסתיימת הסצנה. בפריים אחד אתה רואה את הגיבור ואת בעייתו, את הנושא של הסרט, את היכולת לקחת גיבור ולהפוך אותו לדימוי קולנועי עמוק מבלי לאבד מאנושיותו. זו יכולת מרגשת,**

וזו הגדולה של איתן. זה קורה באופן דומה להנרי ב"חלומי של הנרי" ולדמות שמגלם איצ'ו אביטל ב"אזרח אמריקאי" — "הגיבורים הופכים לדימוי קולנועי, אפילו ספרותי, מבלי לאבד את הזהות והמורכבות האנושית שלהם, מבלי להתעוות ובלי לייצג אף אחד אלא את עצמם. וכך בדיוק מצלמים טוב לב.

35

"רואים את

האינקי * במצקת"

דינה צבי ריקליס על

"אישה מרציפן"

לפני שנים הזמנתי את איתן גרין לצפות בסרט שעשיתי, "שבעה", דרמה המספרת את סיפורה של בחורה שעושה קייטרינג למשפחות שיושבות שבעה. בסרט יש צילום מוקפד של מאכלים ומנהגים של השבעה. כיוון שהגיבורה גם רואה את רוחו של המת משוטט בבית, יש לצילום זוויות מלוכסנות ותאורה סוריאליסטית. ידעתי שלאיתן יהיה קשה עם זה.

לאחר ההקרנה הוא צלצל אלי, עצבני למדי. הייתי בטוחה שהמימד הסוריאליסטי לא מצא חן בעיניו אך עד מהרה הוא הסביר לי על מה יצא קצפו: "יכולתי לראות את האינקי על המצקת". "מה?" "כשהגיבורה שלך מוזגת את המרק אפשר היה לראות את המצקת מנצנצת". "אז מה?" "שאלתי ואיתן ענה בתקיפות": "חשבתי לעצמי כמה שעות לקח לתאורנים להתקין את האינקי הזה וחשבתי כמה שוטים יכולת לצלם באותו זמן". האמת? צודק, למה צריך להאיר מצקת?

חשבתי על זה כשצפיתי שוב בדרמה המקסימה שביים ב", 1997 – אישה מרציפן, "על פי תסריט של מירב בן גוריון. גם שם יש גיבורה שמתעסקת באוכל, יותר נכון בעוגות, אבל שם אין זכר לשום אינקי, כי מה שמאיר את המסך הם השחקנים של איתן — דורית לב ארי ויעקב כהן. כמה עצוב לחשוב שהיום לא סביר שמישהו מהזכיינים היה משקיע בדרמה שכזאת. הסיפור שלי" אישה מרציפן "הוא סיפור קטן שגיבוריו לא זוהרים בעליל, ככל גיבוריו של איתן. טל, דורית לב ארי המדהימה, היא בחורה לבקנית שכולם מקניטים אותה ושואלים אם היא מכירה את אלי לוזון. היא עובדת רק בלילה, בשל רגישותה לאור יום וגם מפני שאינה רוצה להיות חשופה להערות מעליבות על לבקנותה. היא מתאהבת בראובן, יעקב כהן, המעסיק הנשוי שלה, ששרוי במשבר. *אינקי הוא אותו פנס קטן וחמקמק שמטרתו להאיר פרטים ולוקח די הרבה זמן להתקין אותו כראוי.

דורית לב ארי" (אישה מרציפן)"

36

בקונדיטוריה של ראובן, בין העוגות והמרציפנים, היא מגלה שהחיים לא כל כך נוראים ובסוף היא מגשימה את החלום שלה, אותו חלום קטן שמאפיין את כל גיבוריו של איתן, להיות קונדיטורית.

הסצנות רפטיטביות ונעות בין שלושה לוקיישנים: פיצוציה, דירה וקונדיטוריה. נסיעה על אופניים בלילה מחברת בין הסצנות. אך הזירה המרכזית היא הקונדיטוריה. תהליך יצירת העוגות מצולם לפרטי פרטים: הכנת בצק, קרמים, קצפת, סירופים, תותים, אננס, דובדבנים. הכל מצולם באופן קורקטי ואמין. אפשר היה להתפרע וליפייף את הכנת העוגות בקאטים מהירים ובאפקטים, אבל לאיתן אין סבלנות לשוטים מיופייפים ולמניפולציות.

"אישה מרציפן" הוא הסרט היחיד שאיתן ביים לתסריט לא שלו. מירב בן גוריון טוותה דרמה שהגיבורה שלה, טל, היא אישה, אבל אף שהסרט מסופר מנקודת מבטה והיא נמצאת בו בכל פריים, אין מנוס מההרגשה שתחת שרביטו של איתן, ראובן הוא בעצם הגיבור הסמוי של הסרט. בסוף אתה נשאר אתו, עם הייאוש שלו ועם המשפט המטלטל שהוא זורק לטל: "את, כל החיים לפניך, אני, כבר הכל מאחורי". הבחירה של איתן ביעקב כהן הסטנדאפיסט לתפקיד של ראובן הקונדיטור היא מבריקה. לכאורה, מה ליעקב כהן המצחיקן ולדמותו העגמומית של ראובן? אבל דווקא פניו של הליצן העצוב משרתים נפלא את הסיפור של ראובן, גבר כבן 40 שיש לו הכל לכאורה: אישה אמריקאית מטופחת ובהריון מתקדם, קונדיטוריה מצליחה

ואפילו סטוץ עם האסיסטנטית הלבקנית שלו, אבל למעשה אין לו כלום והוא שרוי בדיכאון. אולי משבר גיל ה' 40 – הרגע היחיד שהוא מרשה לעצמו לחייך הוא הרגע שבו טל טובלת את פניה בבצק המקומח ואז מתפזרת העננה מפניה והוא מנשק את הפנים הלבנות והדביקות. רגע קסום.

המבקרים מייחסים תמיד לאיתן השפעות של יוצרים גדולים כמו ברסון, אוזו ואולמי. הם מנתחים את זוויות הצילום שלו ומציינים את סיפוריו הריאליסטים ואת גיבורי

מימין לשמאל: יעקב כהן,
ד'ורית לב ארי
"(אישה מרציפן)"

37

היום-יומיים. אבל בעיני הדבר הבולט ביצירתו של איתן היא יכולת הליהוק שלו והעבודה שלו עם שחקנים.

את איתן הכרתי במדשאות בנין" מכסיקו "באוניברסיטת תל-אביב. אני סטודנטית לתיאטרון שנה שלישית והוא סטודנט לקולנוע שנה ראשונה במחלקה החדשה שאך זה נפתחה ואיימה על ההגמוניה של החוג לתיאטרון. אנו, תלמידי התיאטרון הנפוחים, התייחסנו בהתחלה בחשדנות לתלמידים החדשים הנמרצים, אך עד מהרה התחלנו להציץ בחדרים של הקולנוענים החדשים ומטבע הדברים גם התנדבנו לשחק מול המצלמות שלהם.

אני זוכרת (אני מקווה שאיתן לא זוכר) תרגיל שהוא היה אמור לביים עם כמה שחקנים מהחוג ואני בתוכם. ישבנו בחדר קופאים מקור והקראנו את הטקסט שהוגש לנו. רק כשהרמנו את הראש הבחנו בפניו של איתן ההמום. חשבנו שהוא מופתע מאופן הקריאה הנפלא שלנו, הרי אך זה קראנו את שייקספיר, את איבסן ואת ז'אן ז'נה. השיער השחור של איתן כמעט הלבין מאכזבה, אבל הוא ניסה להיות עדין. למה אתם מדברים ככה? "איך ככה?" "זה נשמע כמו דקלום!" "מה?" "!! למה אתם לא יכולים לדבר כמו בני אדם... רגיל, כמו בחיים?" ההערה נשמעה באותם ימים כל כך מופרכת, כיוון שכל מה שלימדו אותנו היה.... לא להיות כמו בחיים. מטבע הדברים "פוטנו" ואיתן לקח שחקנים אחרים.

כשעבדתי כמנהלת תסריט שלו ב"עד סוף הלילה" השקפתי עליו מביט בחוסר סבלנות בצוות הטכני שעמל מסביב. הוא מזמן מוכן עם השחקנים שלו. הוא רוצה לצלם, לא חשוב עוד פנס פחות פנס. איתן אף פעם לא יעשה עוד טייק בגלל שתנועת המצלמה לא הייתה במיטבה או שהאור לא נפל על השחקן. הוא יעשה עוד טייק רק אם המשחק לא היה לטעמו.

פעם ישבנו לשיחת נפש. השקפנו ממרחק של שנים על הסרטים שלנו. איך יודעים שסרט הוא טוב? הקופות? הביקורות? הפסטיבלים? בסופו של דבר, "סיכם איתן, "המדד היחיד זה אתה, כיוצר. אתה בעצם האדם היחיד שיודע אם הסרט טוב או לא ואין לזה בהכרח קורלציה עם מה שקורה במציאות. גם בהצלחות וגם בכישלונות הבמאי הוא היחיד שיודע את האמת".

דורית לב ארי
"(אישה מרציפן)"

38

הבארד והאיילה

ערן קולירין בשיחה עם פבלו אוטין על "חלומה של הנרי"

מה הסרט הראשון של איתן גרין שראית?

"זולגות הדמעות מעצמן". רק אחרי זה השלמתי לאחר את "אזרח אמריקאי" ואת "עד סוף הלילה". באותה התקופה הכרתי את איתן כשעבד ב"הוט" וליווה אותי בכתיבה של "שבתות וחגים" וגם של "ביקור התזמורת". הוא קרא טיוטות מוקדמות של התסריט. תוך כדי העבודה מולו ניסיתי לפצח את הסגנון שלו. למשל, כשהייתי נותן לו לקרוא תסריטים שלי תמיד ידעתי לנחש איזה קטעים הוא לא יאהב: הרגעים בהם הגיבור קצת מתרומם מעל הקרקע, או שיש פתאום וויס אובר. כשהוא ראה את הדבר הראשון שאי פעם ביימתי – הפרק האחרון של העונה השלישית של "שבתות וחגים" – "הוא אמר לי" יפה מאוד, אבל יש שוט אחד שבו המצלמה מצלמת מזווית נמוכה. "ואכן היה שוט אחד בו המצלמה יוצאת מזווית נקודת המבט הנורמאלית ויש פתאום זווית נמוכה עם שמיים ברקע. וזה כמובן הדבר שעצבן את איתן": מה

מ'מין לשמאל: מנשה נוי, יונתן השילוני
"(חלומה של הנרי)"

39

קרה? מה זה האקספרסיביות הזאת

פתאום?"

איך שהוא ביני לבין עצמי, שייכתי אותו תמיד לבית הספר הניאו-ריאליסטי מפני שכל הזמן הטיף לפשטות ולהיצמדות לתיאור לא מיופייף של החיים.

מצד שני, בסרטים שלו, היה תמיד משהו נוסף, אחר, שאיכשהו חרג מהמגירות האלה שכל כך קל לנו לתייך בתוכן אנשים ויצירות. אני חושב שרק כשראיתי את "חלומי של הנרי" הצלחתי לנסח לעצמי את המשהו הנוסף הזה, לשים עליו את האצבע.

איתן לא עושה סרטים ריאליסטיים הוא עושה סרטים כמעט ריאליסטיים וזה עניין לא מובהק מפני שאין שם אף אחד שעף באוויר, אין פילים על אוניות, אבל מתקיים בהם איזה ריחוף עדין, כמעט לא נראה לעין. זו

תחושה מוזרה לגלות דבר כזה, כמו להכיר מישהו מקרוב, להסתובב אתו יחד פה ושם ורק אחרי כמה שנים להבחין שהוא לא עומד על הקרקע ושם מביטים ממש מקרוב רואים שהנעליים שלו מרחפות בכמה מילימטרים מעל לשטיח. דיברת איתו על זה?

כן, אחרי שראיתי את "חלומי של הנרי" מיד אמרתי לו: "איתן, אתה יודע שהסרט הזה מרחף קצת", אבל הוא הכחיש. וזה מה שיפה אצלו. הוא בטוח שהוא נמצא הארד-קור בריאליזם, כי זהו עולמו הנפשי, אבל כשאתה רואה את הסרט מהצד, אתה רואה שזה לא בדיוק ריאליזם. אני מרגיש שאסור לגלות לאיתן שהוא טיפה מרחף, כי במובן מסוים הוא קצת כמו ילד סהרורי שהולך בלילה על חוט חשמל. אסור לגלות לו שהוא באוויר. הוא צריך להמשיך להאמין שמה שהוא עושה זה הריאליזם האמיתי והנוקב שלו, ובנייתם אנחנו הצופים יכולים ליהנות מהדוק החלומי הזה שנח על כל היצירות שלו. כלומר, אני מרגיש שב"חלומי של הנרי" קיבלתי את המפתחות באופן מלא ליצירה של איתן. יש רגעים בסרטים בהם אני יכול לדמיין צופים ששואלים את עצמם "רגע, זה אמיתי? איך זה יכול להיות?". "למשל, יש תמיד בסרטים שלו דמויות שמופיעות פתאום משום מקום, באות, אומרות או עושות משהו ונעלמות". חלומי של הנרי "מלא ברגעים כאלה. למשל הסצנה בה רוכב האופניים שהנרי (מנשה נוי) העריץ כילד מגיע פתאום באמצע הצילומים לכמה שניות רק כדי להגיד שהוא לא נפל מן האופניים באולימפיאדה, כפי שמספרים עליו, אלא הפילו אותו, ואז הוא

40

נעלם. הוא מגיע לשם, אבל מאיפה? מה? איך? זה כל כך יפה שהוא מגיע ומעודד את הנרי. לרגעים כאלה אני מתכוון כשאני אומר שיש איזשהו ריחוף אצל איתן. מכיוון שהגבול בין המציאות והפנטסטי אינו מובהק ביצירה שלו, אתה צריך לתפוס את הקצב והאווירה המיוחדת שאיתן מייצר ואת הגרוב המסוים של הדמויות כדי ללכת עם הדברים החריגים שקורים ולקלוט אותם כדבר שלא מסתדר עם ריאליזם. בגלל שהנחות היסוד של הסרטים שלו נורא פשוטות — למשל, אם נדבר לרגע על "זולגות הדמעות מעצמן", "הסרט הוא על בחור שלא מצליח לעבור מבחן נהיגה. הוא מאוהב ולאבא שלו יש עסק שהוא רוצה להרחיב — כשאתה מקבל את הפיץ' של הסרט נראה לך שאתה מקבל דרמה מאוד ברורה עם קונפליקט, קשר בין הורים וילדים וכו'. אבל הסרט לא נמצא לגמרי במקום הזה. יש לדרמה הזאת גם משהו קצת אחר, ערך מוסף, כי מדובר בבן אדם שלא יכול להפסיק לבכות. מדובר בסוג של הקצנה. כלומר, במבט פשוט זה נראה אכן משהו מאוד מציאותי, אבל אם אתה משנה את זווית הראייה שלך על הסרטים של איתן פתאום תראה שמדובר למעשה בסרט חלומי. כי יש משהו חלומי בזה שבן אדם לא מצליח להפסיק לבכות, או לא מצליח לעבור את הטסט. ב"הנרי" הרגשתי שהפער בין הדברים האלה בולט יותר, שיש משהו שצף כל הזמן. האם יתכן שהצד הפנטסטי בסרטים של איתן גרין קשור לכך שהוא תמיד עוסק בדמות שיש לה סוג של חלום שלא ניתן להגשים?

נכון, וזה הדבר הנוגע ביותר בסרטים שלו — משהו שאני אוהב לקרוא לו "המפגש בין הבאר ד והאיילה". הגיבור של איתן הוא לעולם מעין באר ד, מושבניק שעובד עם טרקטור ופוגש פתאום באיילה — בדבר עדין, או אפילו פיזי. וזה מה שעומד במרכז

סרטי: המושבניק שעושה סרט. המושבניק שמתאהב. המושבניק שרוצה לשיר. מדובר בשתי מהויות שמתנגשות. הגיבור פוגש משהו שנמצא מחוץ למסלול החיים הרגיל, הוא שומע שריקה בלילה, הוא מרגיש שיש שם משהו נוסף משהו אחר והוא שולח יד ומנסה לתפוס.

בסופו של דבר יצירה, אם היא כנה, משקפת במשהו את האדם שמאחוריה ואני חושב שאלה שני רבדים שקיימים באישיות של איתן. כי איתן גרין יכול לשבת על ערימה של פיצוחים לצדו של אריה מליניאק ולפרשן משחקים של הפועל, ורגע לאחר מכן לבכות בסרט של ברסון, או להגיד שאָרְמֶנו אולמי הוא קדוש. המתח הזה קיים אצלו בפנים. וכך אתה מוצא בסרטים שלו דמויות כאלה, כמו איש הקארטה ששר שירי ארץ ישראל היפה ב"זולגות הדמעות מעצמן".

התואר קולנוע פיוטי שמור משום מה לסרטים עם יערות וערפילים ורחש ציפורים ממרחק, אבל איכשהו דווקא הפער הזה אצל איתן הוא שהופך את הסרטים שלו לפיוטיים באמת, השירה שם בוקעת מהמכוניות, מהטסטים, מרמת גן ולא מפסגת האולימפוס או מהעננים.

אתה יכול לתת עוד דוגמאות מ"הנרי" בהן מצטייר המפגש הזה בין הבאָרְד לאיילה?

זה נמצא שם כל הזמן. יש רגע בו התסריטאית (תהל רן) יושבת במחסן הקטן עם הנרי ומספרת לו על שינויים שהוסיפה לתסריט המקורי. באמצע הסיפור היא פתאום

41

צורחת. הנרי, הבאָרְד, עומד המום מול הצרחה הזאת, שהיא סוג של התפרצות של רגש, ולא יודע מה לעשות אתה. הוא צריך להתמודד עם המופשט שבחיים, אבל אין לו כלים לכך. גיבוריו של איתן גרין כמהים לרגישות, אך בה בעת חוששים מפניה. לאורך הסרט הנרי מסתובב ומנסה להבין את החיים. הוא מנסה להבין על מה כולם מדברים וממה כולם מתרגשים. אבל העולם הוא חידה לו. כשהוא מנסה להבין מנין מגיעה המועקה העמוקה של אחת הדמויות בתסריט לסרטו, התסריטאית משיבה לו שהדמות מבוססת על אחיה, המאושפז במוסד לחולי נפש. הנרי לא מרפה ויוצא לפגוש את אחיה (איציק קונפיו) כדי לנסות להבין את מקור העצב בדמות. אלא שבפגישה עם האח הוא זוכה לתשובה חידתית: "אף אחד לא יודע. זה כמו חתול ששומע מרחוק שריקה. כמו חתול. שריקה רחוקה מאוד. אף אחד לא שומע את זה, רק אני, ואני רק מקשיב. לבד, כמו חתול."

בגלל זה הסרטים של איתן הם בסופו של דבר כמעט ריאליסטיים אבל לא ריאליסטיים. הם לא אומרים יש שולחן כסא קיר וזה הכול, הם אומרים יש משהו אחר בחיים יש שם איזו שריקה אבל אנחנו, כאן למטה בביתנו שברמת גן כל מה שאנחנו מכירים, כל מה שאנחנו יכולים לעבוד אתו זה הקיר הכסא השולחן.

קיים משהו מהפער הזה גם בשפה הקולנועית של הסרט?

הסצינה המובהקת ביותר, שהיא גם בעיני אחת מהסצנות היפות ביותר (ואני לא רוצה להגיד בקולנוע הישראלי או העולמי מפני שיש משהו מעצבן בסידור של סצנות בתוך איזו טבלת אליפות כזאת), היא הסצנה המסיימת את "חלומי של הנרי", "בה בנו של הנרי (יונתן השילוני) משחזר את מות אמו בתאונת דרכים באמצעות קולות וצפצופים במהלך מסיבת הסיום לצילומי הסרט של אביו באיזה בית מלון לא ממש מוצלח בטבריה. עכשיו צריך לקרוא את המשפט הזה שוב כדי להבין את הסצנה המופרעת\הקורעת לב\היפהייה\החידתית הזאת.

ילד, על במה פשוטה, בבית מלון עושה קולות. הוא עושה וווששש של מכונית, ובום של מכה, וויאו וויאו של אמבולנס מגיע וקלאק של אלונקה נפתחת. איך הכל מתפצח בסצינה הזו. הדברים הכי גדולים בחיים שלנו, אמא ומוות עם השום-כלום הזה, עם הבמה הקטנה, עם המלון הזה בטבריה עם הבאָרְדיות הזאת, שהיא בעצם חיינו כאן,

באמצע.

יונתן השילוני
"חלומי של הנרי"

42

האמת היא שברגע שאתה מתנתק מהרעיון שזה אמור להיות ריאליסטי, אפשר ליהנות מרבדים נוספים מאוד מענגים שאכן קיימים בסרט.

נכון, אבל אני מאוד אוהב ומעריך גם את הסצנות שאיתן מביים בפשטות. איתן גרין מסוגל לצלם את פינת הרחוב הפשוטה ברמת-גן. שאין בה שום זוהר, שום דבר "קולנועי". פינת הרחוב הזאת שהוא מצלם בה בן-אדם צועד, יכולה להשתייך לכל מקום בישראל — רמת-גן או חולון, כי זה לא מזוהה. הרגעים האלה מרגשים אותי במיוחד כי קולנוענים יגידו לך שהם תמיד מחפשים את הדרך לצלם את המרחב בצורה מרשימה, קולנועית. למשל, כשאני צילמתי את השיכונים בדרום ב"ביקור התזמורת", "חיפשי תמיד את הזווית המיוחדת, זו שתעניק לסוג הבנייה שם אופי

מיתולוגי. אפילו כשצילמתי את תל-אביב ב"המסע הארוך" צילמתי את זה אפל, מסוגנן, וחיפשתי לצלם באתרים שמרגשים אותי בתל-אביב, כמו ארכיטקטורות של שנות ה-50 – וכדומה. תמיד חיפשתי להעצים, לסגנן את הדברים. לעומת זאת, איתן מצלם את המקומות האלה ממש כמו שהם. כמו שהם נראו בילדות שלי. כמו שהם בחיים. הם לא סקסיים כמו הבאוהאוס, לא מנוכרים כמו הבנייה החדשה, אין להם המטען הסוציאלי של השיכונים, הם פשוט שם, בצורה האמיתית והיומיומית ביותר. קשה לי אפילו להסביר את זה. אנחנו רואים את הגדר החיה, תחנת האוטובוס, מרצפות אקרשטיין ואפילו את הכלוב למחזור בקבוקי פלסטיק — ולמרות הכול הדבר הזה פתאום מרגש אותך. כי זה אמיתי. נוצרת תחושה שבכל סרט חדש איתן נותן לאספקט האקספרסיבי לתפוס יותר ויותר מקום. מסרט לסרט איתן גרין נהפך לקצת יותר מסוגנן. איתן מרבה להגיד שהוא צריך סביבו אנשים שכל הזמן ידחפו אותו בעוד צעד קטן לכיוון האקספרסיבי. אנשים שבזמן ההפקה יעזרו לו לצאת מעורו מבחינת צילום וכו'. שי גולדמן, שצילם את הסרטים שלי, צילם את הסרט החדש של איתן" הכול מתחיל בים "וסיפר לי שיש סצנה בסרט בה יואב הייט בוכה מכיוון שאין מזרונים בחנות, או משהו כזה. עוד לפני שראיתי את הסצנה אני יכול לדמיין אותה ולהגיד כבר שזו תהיה סצנה גדולה, וקצת מרחפת. זו באמת סצנה יפהפייה. הבן אדם פתאום מופיע משום מקום לחנות שהיא חנות רהיטים כמובן ואומרים לו שהמיטה שלו עוד לא הגיעה והוא פשוט מתחיל להתייפח ולהתפרק מזה. בנוסף, הוא גם נעלם בדיוק כמו שהוא הופיע. בפתאומיות. אני כבר יכול לדמיין את זה קורה). (אומר קולירין וצוחק)

43

דבר הבמאי

איתן גרין על "הכל מתחיל בים"

לא נולדנו הורים. ילדינו מלמדים אותנו להיות הורים. הם מביטים בנו בהשתאות, בשמחה, במבוכה ולפעמים בעצב. המבט של הילד, המבט שהחיים כופים עליו, עניין אותי. מבטו של הילד הנחשף לעולם המבוגרים: רואה את הוריו ויחסייהם, רואה את שכניו, רואה את חבריו והורי חבריו ויחסייהם. רואה את אביו כשהוא לבדו רואה את אמו כשהיא לבדה. כל אלו מבטי ילדותי שביקשתי להחזיר דרך סרט קולנוע לעיני הצופים. "אנו חיים כפי שאנו חולמים — לבד" כתב ג'וזף קונרד בספרו "לב האפלה" ובכל זאת אנו חיים עם הורינו ועם ילדינו לנצח.

רון יגרמן ("הכל מתחיל בים")

44

איתן גרין פילמוגרפיה

סרטים באורך מלא:

לנה (1980)

תסריט ובימוי: איתן גרין

הפקה: ניסים דיין

צילום: יכין הירש

עריכה: ערה לפיד

מוסיקה: יצחק קלפטר

משתתפים: פירה קנטר, דב גליקמן,

בוריס סבידנסקי, טינה טולין, רות גלר

(אורך הסרט 90 דקות)

עד סוף הלילה (1985)

תסריט ובימוי: איתן גרין

הפקה: מיכה שרפשטיין

צילום: אמנון סלומון

עריכה: ערה לפיד

מוסיקה: יצחק קלפטר

ניהול אמנותי: איתן לוי

משתתפים: אסי דיין, יוסף מילוא,

אורנה פורת, חיה פיק, עמוס לביא,

דני רוט, לאשה רוזנברג, עירית שלג,

רפי אדיר
 (אורך הסרט 90 דקות)
 אזרח אמריקאי (1992)
 תסריט ובימוי: איתן גרין
 הפקה: מרק רוזנבאום, אבי קליינברגר
 צילום: דני שניאור
 עריכה: ערה לפיד
 מוסיקה: עדי רנרט
 ניהול אמנותי: אריאל רושקו
 משתתפים: איצ'ו אביטל, גיא גארנר,
 אוה חדד, חיים בנאי, ברוך דוד, דני
 רוט, רפי אדיר, מנשה וורשבסקי.
 (אורך הסרט 100 דקות)
 זולגות הדמעות מעצמן (1997)
 תסריט ובימוי: איתן גרין
 הפקה: רוני דבש ויזן, עידן רגב
 צילום: אמנון סלומון
 עריכה: ערה לפיד
 מוסיקה: עדי רנרט
 ניהול אמנותי: תפאורה: בועז כצנלסון
 משתתפים: אבי גרייניק, אריה
 מוסקונה, יעל שטרן, מיטל טרבלסי,
 יעל נביא, גדי פור, דני רוט
 (אורך הסרט 85 דקות)
 חלומי של הנרי (2004)
 תסריט ובימוי: איתן גרין
 הפקה: אורי סבג, עינת ביקל
 צילום: ירון שרף
 עריכה: ערה לפיד
 מוסיקה: יונתן בר גיורא
 ניהול אמנותי: עידו דולב
 משתתפים: מנשה נוי, יונתן השילוני,
 הלנה ירלובה, תהל רן, תמר לוי אלדר,
 אברהם מור, מוטי כץ, לנה אטינגר,
 יחיאל אלקבץ, איציק קונפינו, דינה
 דורון, אברהם מור, אסי דיין
 (אורך הסרט 102 דקות)

מימין לשמאל: יובל סגל,
 יונתן אלסטר, דורית לב ארי
 "(הכל מתחיל בים)"
 איצ'ו אביטל" (אזרח אמריקאי)"
 רון יגרמן, מאיה בן מאיר
 "(הכל מתחיל בים)"
 יובל סגל" (הכל מתחיל בים)"

45

הכל מתחיל בים (2008)
 תסריט ובימוי: איתן גרין
 הפקה: אילון רצ'קובסקי, יוסי עוזרד,
 יוחנן קרדו, קובי גל-רדאי, גיא יקואל
 צילום: שי גולדמן
 עריכה: ערה לפיד
 מוסיקה: יוסף ברדנשווילי
 ניהול אמנותי: מיגל מירקין
 ליהוק: הילה יובל
 משתתפים: יובל סגל, דורית לב ארי,
 רון יגרמן, צחי גראד, אשר צרפתי,
 אריה מוסקונה, דני שטג, אילנית בן
 יעקב, יונתן אלסטר, רון גור אריה,
 יונתן צ'רצ'י, רוברטו פולק, יואב הייט,
 מאיה בן מאיר, נינה טראוב, אביטל
 פסטרנק, גיליה שטרן, נינה קוטלר,
 שרון שחל, ליאור רז, האורד ריפ, ריקי

חיות, אילנה ריינה
(אורך הסרט 95 דקות)

דרמות:

נחום גליקסון :יומיים בארץ) 1977)

תסריט ובימוי: איתן גרין

הפקה: דני ווקסמן, איתן גרין

צילום: דני שניאור

עריכה: נלי גלעד

משתתפים: מישה אשרוב, עמי טראוב,

נר חכלילי, נילי נוימן, דליה הרץ

(אורך 40 דקות)

אשה מרציפון) 1997)

בימוי: איתן גרין

תסריט: מירב בן גוריון

הפקה: דודי זילבר, מיקי רבינוביץ

צילום: יצחק פורטל

עריכה: ערה לפיד

מוסיקה: עדי רנרט

ניהול אמנותי: אריאל גלזר

משתתפים: דורית לב-ארי, יעקב כהן,

נבו קמחי, אסנת חכים, יובל כרמי,

ליאת בין

אבי גרייניק" (זולגות הדמעות מעצמן) ("אורך 50 דקות)

יונתן השילוני" (חלומי של הנרי)"

רון יגרמן" (הכל מתחיל בים)"

46

במאי/תסריטאי

" 1977 נחום גליקסון יומיים בארץ 40) "דקות. דרמה)

" 1982 לנה) "סרט באורך מלא)

" 1984 עד סוף הלילה) "סרט באורך מלא)

" 1992 אזרח אמריקאי) "סרט באורך מלא)

" 1996 זולגות הדמעות מעצמן) "סרט באורך מלא.)

" 2003 חלומי של הנרי) "סרט באורך מלא.)

" 2007 הכל מתחיל בים) "סרט באורך מלא.)

במאי

" 1997 אשה מרציפון) "תסריט: מירב בן גוריון 50. דקות. דרמה. טלוויזיונית)

תסריטאי

" 1988 נאדיה) "במאי: אמנון רובינשטיין. סרט באורך מלא)

" 1989 רותי נעים) "במאי: אמנון רובינשטיין 60. דקות. דרמה. טלוויזיונית)

עריכת תסריטים ויעוץ אמנותי

" 1992 חסד מופלא) "במאי ותסריטאי: עמוס גוטמן. סרט באורך מלא)

" 1995 קלרה הקדושה) "במאים ותסריטאים: ארי פולמן, אורי סיון. סרט באורך

מלא)

" 1997 אנחנו לא כאלו) "במאי ותסריטאי: שי כנות 50. דקות. דרמה. טלוויזיונית)

(" 1812 " 1 997 במאי ותסריטאי: מנשה נוי 50. דקות. דרמה. טלוויזיונית)

" 1998 שעור מולדת) "במאים ותסריטאים שונים. סדרה טלוויזיונית)

" 1998 ארץ קטנה — איש גדול) "במאי ותסריטאי: אברנהם הפנר. מיני סדרה

טלוויזיונית)

" 1999 מבצע סבתא) "תסריט ובימוי: דרור שאול 50. דקות. דרמה. טלוויזיונית)

" 1999 שלום לבן דודי) "תסריט ובימוי: שרון עמרני 50. דקות. דרמה. טלוויזיונית)

" 1999 שבתות וחגים) "יוצר: רני בלייר. סדרה טלוויזיונית)

" 2000 אני פורים) "תסריט: עמליה רוזבלום, בימוי: אסף ברנשטיין 50. דקות. דרמה

טלוויזיונית)

" 2000 כוכב זורח מכל הלב) "תסריט: תמר מרום, בימוי: רם נהרי 50. דקות. דרמה

טלוויזיונית)

" 2000 על אש קטנה) "תסריט: מירית יוסיפוב, במאית: דינה צבי-ריקליס 50. דקות. דרמה

טלוויזיונית)

" 2000 טייק אווי) "יוצרים: יוסי מדמוני ודוד אופק. סדרה טלוויזיונית.)

" 2002 המכשפה מרחוב מלצ'ט) "תסריט: עלמה גניהר ודינה צבי-ריקליס, במאית:

דינה צבי-ריקליס 50. דקות. דרמה. טלוויזיונית)

" 2002 מה אתה סח) "תסריט: אבנר ברנהיימר, במאי: איתן צור 50. דקות. דרמה
טלוויזיונית)
" 2002 עור) "תסריט: שוהם סמיט, במאי: רם לוי 50. דקות. דרמה. טלוויזיונית)
" 2002 הילד של דיאנה) "תסריט: דקלה קידר, במאי: אורי ברבש 50. דקות. דרמה
טלוויזיונית)

איתן גרין

קורות חיים

יליד , 1951 נולד בקיבוץ אפיקים.

גדל באשקלון. גר בתל-אביב

משנת. 1965

47

" 2002 משחק האמת והשקר) "תסריט: אהוד אשרי, במאי: ג'ולי שלז 50. דקות.

דרמה טלוויזיונית)

" 2004 עד מדינה) "תסריט: אמיל בן שמעון, במאי: אמיל בן שמעון 79. דקות. סרט

טלוויזיה)

" 2004 מעורב ירושלמי) תסריטאים שונים, במאים: ינקול גולדווסר ושי כנות. סדרה

טלוויזיונית)

" 2006 מרחק נגיעה) "תסריט: רונית וויס ברקוביץ, במאי: רוני נינו. סדרה

טלוויזיונית)

ביקורת קולנוע

" 1979 — 1975 קלוז אפ) "כתב עת לקולנוע)

1979 — 1976 קול ישראל

" 1983 — 1982 תל-אביב) "ידיעות אחרונות)

1984 — 1983 מוניטין

1989 — 1987 העיר

1991 — 1990 מעריב

עריכת ספרים

" 1985 אנשי קולנוע על קולנוע. "הוצאת" עם עובד.

" 1989 הסרטים בחיי) "מאת: פרנסואה טריפו (. הוצאת" מסדה.

" 1991 אדם עם מצלמה) "מאת: נסטור אלמנדרוס (. הוצאת" מסדה.

טלוויזיה

1982 — 1985 עורך וכותב: מסך גדול מסך קטן. "מגאזין קולנוע שבועי. ערוץ 1.

1983 — 1984 עורך וכותב: פינת קולנוע ב"זהו זה. "תכנית שבועית. טלוויזיה חינוכית.

1992 — 1993 עורך ומגיש: קצר וקולנוע. "תכנית אירוח. הטלוויזיה בכבלים. ערוץ 8.

1997 — 2000 לקטור ועורך תסריטים ראשי להפקות מקור) דרמות וסדרות I.C.P. — . .)

ערוצים 3 ו 4 — בכבלים.

1997 — 2000 יועץ קריאטיבי להפקות מקור) דרמות וסדרות — I.C.P. . .) ערוצים 3 ו 4 —

בכבלים.

1998 — 1999 עורך תסריטים: שעור מולדת. "סדרת דרמות. רשת. "ערוץ 2.

2003 — 2005 מנהל אמנותי של פרויקט" ספור מהסרטים: "טלעד, "הקרן החדשה,

כתר

2004 — 2005 עורך תסריטים ראשי" מעורב ירושלמי ("עונה שנייה": קשת. "ערוץ 2.

2005 — 2006 יועץ אמנותי ועורך תסריטים מטעם' צו פיוס" ("קרן אבי חי") "מרחק

נגיעה": "רשת. "ערוץ 2.

הוראה

— 1977 ואילך אוניברסיטת תל-אביב, החוג לקולנוע וטלוויזיה.

1979 — 1981 בית צבי, המחלקה לקולנוע.

1986 — 1995 קאמרה אובסקורה, המחלקה לקולנוע וטלוויזיה.

— 2002 ואילך" סם שפיגל, "בית הספר לקולנוע בירושלים.

48

המשתתפים

פאבלו אוטין

כתב וחבר מערכת בכתב העת" סינמטק, "מחבר הספר" הקולנוע הישראלי החדש"

בהוצאת' רסלינג 'ומנהל התוכן של סינמטק חולון.

אהרון קשלס

מבקר הקולנוע של השבועון 'רייטינג' ובעל הבלוג 'פירניה קארינה'.
אורי קליין
מבקר הקולנוע של עתון 'הארץ'.
תום שובל
בוגר' סם שפיגל. (2007) 'במאי ותסריטאי. בין סרטיו': הלב הרעב, "פתח תקווה".
ניסים דיין
תסריטאי, במאי ומפיק. בין סרטיו: "אור מן ההפקר", "סופו של מילטון לוי", "גשר
צר מאוד" ו"סדרת הטלוויזיה": מישל עזרא ספרא ובניו.
יכין הירש
צלם ובמאי. בין סרטיו כבמאי: "זמן חמור", "המסחאים" (בשיתוף עם מיכה שגריר),
"בחזרה" בין סרטיו כצלם: "השמלה", "הסיירים", "המניע לרצח", "סופו של מילטון
לוי", "יומן".
ג'אד נאמן
במאי ואיש אקדמיה. בין סרטיו: "השמלה", "מסע אלונקות", "מגש הכסף",
"רחובות האתמול", "נוזהת אל פואד".
אבי נשר
תסריטאי ובמאי. בין סרטיו: "הלהקה", "דיזנגוף", "99 הפחדנים", "סוף העולם
שמאלה", "הסודות".
שמי זרחין
תסריטאי ובמאי. בין סרטיו: "לילסדה", "מסוכנת", "הכוכבים של שלומי", "אביבה
אהובתי".
דינה צבי ריקליס
תסריטאית ובמאית. בין סרטיה: "סיפור שמתחיל בלוויה של נחש", "שלוש אמהות".
ערן קולירין
תסריטאי ובמאי. בין סרטיו: "המסע הארוך", "ביקור התזמורת".
איתן גרין (על הסט — הכל מתחיל בים)

BDC_